I

Marja Kociatkiewiczówna

Artyzm Mikołaja Sępa Szarzyńskiego

114

1.

Wstęp.

Ogólny charakter i treść poezyj Szarzyńskiego.[1]

Spuścizna poetycka Mikołaja Sępa Szarzyńskiego jest mała może nietylko ~~[illegible]~~ wskutek śmierci przedwczesnej, ale i wskutek swoistej organisacji psychicznej poety. Mowa jego jest powściągliwa, czasem zwarta aż do niezrozumiałości, wyszukana, trudna. Taki styl odpowiadał pewnie upodobaniu Szarzyńskiego, zalecała go też szkoła poetycka, w której w ramach poeta chciał się może utrzymać, ale przedewszystkiem język ten zdaje się świadczyć o przyrodzonej trudności wysłowienia, połączonej z wielką pilnością w szukaniu najwłaściwszego wyrazu. Poeta, nie mogąc odrazu wydać z duszy treści poetyckiej, przetrawiał ją dalej i dalej. Myśli ważył, kondensował, pogłębiał, rozmaicie wiązał i długo pozostawał w jednym ich kręgu. Uczucia słabe przytem gasły, mocne zaś, uciskane milczeniem, tem gwałtowniej wybuchały, w rytmie, w wykrzyknikach i w każdem niemal słowie

---

1) Cytaty z poezyj Szarzyńskiego są czerpane z wydania prof. T. Chrzanowskiego w „Bibljotece pisarzów polskich", Kraków 1913.

szukały wyjścia, razem z natłokiem myśli przeciążały sonety i krótkie pieśni. Utwory są przepełnione, ale nie mogły się rozdłużyć nietylko dlatego, że np. sonet musi mieć czternaście wierszy. Najdłuższy a zaledwie 68-owierszowy utwór Szarzyńskiego jest parafrazą psalmu Dawidowego, ~~[illegible]~~ wspierającą się na fundamencie przekładu Kochanowskiego tegoż psalmu.

Naturalną tendencją poezji Szarzyńskiego było, aby stawała się jaknajmniej aktualną, wrażeniową, a jaknajbardziej filozoficzną, dotyczącą zdarzeń najważniejszych i pojęć najogólniejszych. Taki charakter filozoficzny, a zarazem głęboko uczuciowy przybrała ona w związku z ewolucją duchową poety, która doprowadziła do radykalnej przemiany jego duchowego oblicza.

Ustalić porządek chronologiczny, w jakim powstawały poszczególne sonety, pieśni i psalmy Szarzyńskiego wydaje się rzeczą ~~niep~~ niemożliwą. ~~Wsz~~ Utwory te w pierwodruku są rozgatunkowane ~~w~~ według rodzajów literackich i to rozmieszczenie zachwiewa ~~[illegible]~~ wiarę, iżby obserwowano tam zasadę chronologiczną. Treść zaś nie daje ~~[illegible]~~ dostatecznych ~~[illegible]~~ wskazówek w tym względzie. Natomiast zdaje się pewnem, że wiersze miłosne mieszczące się w rękopisie znalezionym

przez ~~Brück~~ Brücknera są wszystkie wcześniejsze od tych poezyj, które weszły w skład pierwodruku i na czele których stanęły słowa:

„A ja, co dalej, lepiej cień głęboki
Błędów mych widzę...
I z płaczem ganię młodości mej skoki" (son. I)

Skoro zaś rękopis zawiera szereg wierszy wczesnych, to można z prawdopodobieństwem przypuszczać, że te utwory, które występują i w rękopisie i, w nieco odmiennej redakcji, w pierwodruku ~~są~~ (więc pieśń II na psalm LII, wiersz o cnocie szlacheckiej, pieśń o Strusiu, epigramat „Bóg nas, Bóg rządzi!" i fraszka o królu Agatoklesie) są wcześniejsze od tych, które znajdujemy tylko w pierwodruku. Ze względu jednak na charakter treści i formy jeden ~~wiersz~~ ponadto wiersz pierwodruku stanowczo ciąży ku utworom młodzieńczym — wiersz na cześć Tarłówny.

Tych parę założeń co do czasu powstania utworów Szarzyńskiego nie daje możności prześledzenia ewolucji duchowej poety i rozwoju jego twórczości w wielu kolejnych stadjach. Możemy tylko charakteryzować wspólnie 1) wiersze wczesne i 2) późniejsze, ponadto kilka utworów uznając za przejściowe.

W utworach wczesnych, w piosenkach i fraszkach przejawił się humor Szarzyńskiego, z niefrasobliwą wesołość, sprzyjająca żartom. Poeta wyrażał swoje niegłębokie i przelotne uczucia miłosne. Pobudkę do nich i usprawiedliwienie dla ich zmienności znajdował w przyswojonej filozofji humanistycznej, w myślach o „fortunie niespokojnej", jako o „pani wszystkiego", której jest poruczony rząd nad światem.

Ale już ta „nieważna" miłość Szarzyńskiego objawia się prawie wyłącznie jako niezaspokojona tęsknota. Wzrok jego sięga w przyszłość lub w przeszłość – szczęścia dnia bieżącego bądź niema, bądź ono nie wystarcza, wesołe wiersze Szarzyńskiego są to najczęściej świadectwa stosowania zasady, że nienależy tracić pogody ducha wobec przeciwności losu, jakby już w tym czasie kiełkował w duszy poety zarodek skłonności do poezyj dramatycznych, pragnienie bohaterstwa. Zdaje się, iż Szarzyński wcześnie sparafrazował Horacego namowę do rozwijania cnót i dzielności rycerskich.

A w dalszym ciągu pod wpływem rozwijających się owych dziejów, poeta skierowuje uwagę ku takim sytuacjom życiowym, w których cnota i sława stają w sprzeczności z pomyślnością i chwali tego, kto:

„Nietylko wytrwa gniew szczęścia surowy,
Ale i łaskę wzgardzić jest gotowy.

O takich czynach mówi w pieśniach rycerskich. Te pieśni - o Struniu i o Frydrunu - są niezwykle szlachetnem, bez patosu i przesady przedstawieniem czynu rycerskiego, bohaterskiej śmierci na polu bitwy. Czynią zaś wrażenie szczególnie wstrząsające przez to, że w obydwie opowieści poeta wprowadził zaczątek konfliktu dramatycznego. Struś zanim legnie w walce z Tatarami, zetrze się ostro z chcącym go ratować przyjacielem:

A gdy mu ktoś radził głupie sprzyjaźliwy,
Aby, jako drudzy, zbiegł chwili złośliwej,
Rzekł: Ty folguj czasom, chcesz-li, a ja mojej
Sławie będę.

Frydrusz stacza jeszcze cięższy bój wstępny: walkę z samym sobą. Instynkt i rozsądek doradzają mu ratować życie, a zapał bohaterski, chęć sławy i pomsty pchają ku śmierci!

Skryły się pola pod zacnemi ciały
A mnie, niestetyż, kto w te zagnał wały?

Bojaźń wyrodna w serce me nie wchodzi,
Lecz, mogąc pomóc, żywiąc, umrzeć szkodzi,
Choć miejsce wzywa, i dusza uczciwa
Krwią, ciałem, zbroją sławę kupić chciwa.

Ale jeszcze trwa ten targ: otwórz bronę,
Otwórz, już mi wstyd mieć mur za obronę;
Niechaj przypłaci pohaniec zdradliwy,
Że tył mój widział, gdym zbrojny i żywy.

Z biegiem czasu uczuciowość Szarzyńskiego rozwija się coraz wydatniej, a gorące pragnienie bohaterstwa nie znajduje dostatecznego oparcia w rozsądnych myślach Horacego. Ale, jak u wielu humanistów, w duszy tego poety obok filozofji starożytnej żył zaniedbany, ale niewyrugowany chrystjanizm. Wysunięciu się zagadnień religijnych na pierwszy plan sprzyjał wzmożony ruch dokoła reformacji w ówczesnej Polsce; pomagały i przyczyny wewnętrzne, usposobienie do wielkich tęsknot, wola walk i zwycięstw.

W okresie miłostek Szarzyński swawolnie wyznawał, że „szlachetną piękność" Kasi serce jego chwali „coś milej, niżli Boga" (LXXIV). Ale już w tok żartobliwie hyperbolicznego przedstawienia miłości „do Kasie" wplata się niespodziewanie refleksja: „o próżne dumy! Nie my sobą sami: Bóg rządzi nami." (LXV). Jest to jakby zaczątek myśli która wypełni ośmiowierszową, szczególną „fraszkę", XXIII. Zdaje się (być ona) świadectwem narodzin wiary, gorliwego wzruszenia wobec prawdy objawionej, którą trzeba okrzyknąć głośno, aby zelżał napór rosnących uczuć i krzyknąć ją ludziom ku opamiętaniu:

Bóg nas, Bóg rządzi!
Nasze staranie
Zawsze zabłądzi,
Gdy nie chce na nie
Wejrzeć łaskawie.
Porzućmy dumy:
Szaleją prawie
Nasze rozumy!

Nastąpiło wyraźne rozróżnienie rozumu ludzkiego, błądzącego gdy chce być niezależnym („głupia mądrość", „błędy zmyślne") i rozumu oświeconego przez Boga.

Umysł stateczny i w cnotach gruntowny
Kto ma od Boga, żywie świętym równy. (XVIII, p. V)

Komu Pan Bóg dał rozum, zawżdy jest swobodny.
(XXI, pieśń VIII)

Rozum oświecony przez Łaskę Bożą, wie, że „od Boga wszytko". Gdzie okiem i gdzie myślą sięgnie, wszędzie widzi przejawy Bożej mądrości, dobroci, sprawiedliwości i mocy. Chwale Boga, jako Stwórcy i Rządcy świata poświęcił poeta szereg strof, może najwspanialszych jakie stworzył.

Ale bardzo prędko Szarzyński zatrwożył się, że wiara i przekonanie i podziw dla Majestatu Bożego nie wystarczy[±] mu jeszcze na to, aby nie zboczył ze „świętej drogi" Pańskiej. Podstawowym zagadnieniem jego twórczości staje się problem walki ciała z duszą, które pojęte[19] (rozdzielnie) jako dwie wrogie sobie potęgi. Ciało wspomaga szatan, duszę – Łaska Boża. Poeta rozróżnia wolę – władzę duszy i żądze ciała. Wola, Bożej woli „sługa nieskwirkliwa" opowiada się stale przy Bogu, ale żądze ciała ją więżą i pchają duszę do upadku. Ze śmiałą dobitnością i niebezwzględnie z akcentem buntu poeta prosi raz Boga o wolność woli: nie zwracaj nas ku sobie cierpieniem, a raczej spraw, abyśmy potrafili działać naprawdę według

naszej woli.

...~~B~~Któremu wolność mamy
Twych ustaw ustępować, w których żywot znamy
Do tego przystępując, co śmiertelnie szkodzi?...
Porzuć straszne ~~przygody~~ pioruny, zatrać i przygody,
Któremi nam znać dawasz, że chcesz z nami zgody,
A utwierdź wolność chceniu, której nie zna użyć;
Wolim w świętej ofierze tobie wiecznie służyć. (XV, pieśń II)

~~[illegible]~~ Twórczość Stanyńskiego staje się wręcz wyjątkową jako wyraz zagłębienia się niemal wyłącznie w krąg przeżyć religijnych i nieustannych uporczywych zmagań wewnętrznych, których celem jest konsekwentne wypełnienie dezyderatów religji. Wciąż mu powraca na usta modlitwa o dar miłości do Boga i o to, aby ta miłość wypełniła mu nareszcie serce niepodzielnie.

Dałeś się poznać: daj, niech serce pali,
Co rozum chwali.

Trzykroć szczęśliwy, który...
...ma zakochanie
W niego bezgodne, tylko w twej wieczności
Doskonałości. (XVI pieśń III.)

To szczęśni, to weseli, którzy...
...czynią staranie,
By chcąc samego ciebie miłowali, Panie. (XII pieśń V.)
itd.

Stan rozdwojenia wewnętrznego jest dla poety tak nieznośny, że gotów ciało swe pognębić cierpieniem, jeśli to zapewni

zwycięstwo duszy. Bo

tak nas karzesz, gdy który przewini,
Że w nim pożytek twa święta kaźń czyni.
(VIII, pieśń I)

To pojęcie „świętej kaźni," czyli cierpienia, które dotyka człowieka z wiedzy i woli Boga i ma władzę nawracać, oczyszczać i uświęcać, sprawia że poeta nietylko zapewnia że

mając w tobie ufanie
Zniosę wszystkie doległości, (IX, pieśń II)

lecz i woła

Uskrom choć rózgą twoją ciało zaślepione (XII, pieśń I)

I musiały widać przyjść na Szarzyńskiego, prócz wewnętrznych niepokojów, jakieś ucisku z zewnątrz, bo pieśni III-a (X)[1] i zwłaszcza VI-a (XIII) mówią o krzywdach i złości ludzkiej, a są pisane jakby żywą krwią, żółcią i łzami. Wobec prób i docisków odzywa się w tych luźnych parafrazach psalmów nuta namiętnej zawziętości Dawidowej, pragnienie kary i pomsty; nuta, właściwa zresztą i pieśni „na psalm LII". Ale teraz również rozpala się najsilniej tęsknota do Boga, dając rozpaczliwą moc porywom duszy od ziemi w zaświat. Parokrotnie narzucająca się poecie myśl o śmierci, jako o wyzwoleniu od wewnętrznej wojny długiej i surowej i pozyskaniu szczęśliwego pokoju – teraz rozkwita w ekstatyczne widzenie nieba:

[1] Pieśń ta nosi tytuł „Lament Kościoła Powszechnego", jest jednak kwestją sporną czy ten tytuł nie został narzucony pieśni przez wydawcę. Zwłaszcza dwie ostatnie zwrotki skłaniają do przypuszczenia, że chodzi tu o los nie Kościoła, lecz samego poety.

Panie nasz wszechmogący, wieczny, niepojęty,
Tobie Cheruby krzyczą: Święty, święty, święty!
Tobie Seraf, miłości prawej płomień czysty,
A twej chwały dwór znaczy firmament ognisty.

Przeto, choć wszędy tyś jest, oczy me płaczliwe
Tam podnoszę i serce tam wzdycha teskliwe...

Każdy z utworów religijnych Szarzyńskiego, czy to sonet, czy to psalm, pojedyńczo wzięty jest arcydziełem. Wrażenie potęguje się, gdy rozważamy ich zespół, bo tak się one trzymają spoiście w ramie jednego kręgu myśli i uczuć, że możnaby nawet postawić pytanie, czy pierwsze pięć sonetów nie stanowią cyklu, bądź z zamysłu autora, bądź bez jego zamiaru, a dlatego, iż pisane ~~może~~ bezpośrednio jeden za drugim, tak jak są w druku ~~zaczytamy~~, podejmowały kolejno dalszy wątek dziejów wewnętrznych poety.[1]

Blask sonetów i pieśni gasi ~~[illegible]~~ resztę utworów skupiających się koło nich w wydaniu z 1601 r. ~~pierwodruku~~. Ale o mistrzowstwie poety świadczy tu wiersz każdy: i sonet do Tomickiego i wiersz na cześć Batorego, epitafja, epigramata i „insze drobiazgi".

[1] Sonet I: Życie ubiega szybko. Poeta widzi coraz lepiej „cień głęboki" swych błędów i z płaczem je gani, gnębi się, że właściwe widzenie rzeczy stało się jego udziałem zapóźno, bo „śmierć tuż za nami spore czyni kroki".

√ Verte!

Sonet II: Stał się człowiek tworem niemniejszym i ze wszech miar ngdnym. Na cóż on Bogu? Ale oto Bóg nieskończony „w sobie chwalebnie i w sobie szczęśliwie sam przez się żyjąc," łaknie ludzkiej miłości i ludzkiej modlitwy. Twory wielekroć świetniejsze, aniołowie i archaniołowie wielbią Najwyższego a przecież Bóg woła człowieka. Zdumienie i radość.
Sonet III: Apostrofa do Najśw. Panny, jako do pocieszycielki i przewodniczki człowieka, w której „nie psowała ... pokora serca ni godność pokory." Dlatego „głowę starwszy smoka okrutnego" wzięta jest „w niebo nad wysokie chóry."
Sonet IV: Człowiek, jakby w ślad za Najśw. Panną walczącą ze smokiem, wstępuje w bój z ciałem, światem i szatanem. W ciężkiej walce dusza odnosi to zwycięstwo, że człowiek okrzykiem błagalnym wzywa pomocy Bożej przeciw wrogom duszy.
Sonet V: Akt miłości do Boga. Stwierdzenie, że „miłość jest własny bieg życia naszego, ale, że duszy nie nasyci żadna miłość ziemska, ponad wszystek świat stworzony wybiegnie ona tęsknotą do Boga – „wiecznej i prawej piękności."
Te pięć sonetów zawierają właściwie w całości jądro poezji religijnej Szarzyńskiego.

Od str. nieprzepisanej

I.

Umiejętność naśladownictwa.

I 1. Szarzyński a program poetyki „Plejady".

„Uczoność" poezji, naginanie twórczości do cudzych doświadczeń, nawiązywanie do stawionych przez świat ówczesny autorytetów w tej dziedzinie – było wymaganiem epoki, w której żył Szarzyński. Poezja humanistów była „uczona" przedewszystkiem w tem znaczeniu, że naśladowali oni wiernie utwory klasyczne, niekiedy żywcem przepisując całe ustępy. Gdy minęły pierwsze entuzjazmy, stało się aktualnem hasło naśladownictwa ducha i metod, a nie słów. Pracę wyławiania z dzieł klasycznych prawideł sztuki ułatwiali poecie teoretycy, podając ~~mu~~ gotowe systemy przepisów tworzenia poetyckiego, bądź ucząc ~~go~~ sposobu korzystania ze wzorów.

Badacze Szarzyńskiego oddawna zwrócili uwagę na przejawiające się w jego poezji wpływy włoskie i łacińskie. O naśladowaniu Rzymian: Horacego, Marcjalisa i średniowiecznych Boetjusa i Witalisa mówi Maciejowski[1], do pomnożenia listy autorów łacińskich, którymi posługiwał się Szarzyński, przyczyniają się badania Brücknera ~~Kozłowskiego~~, Kręcka, Sinki;[2] ~~[illegible]~~ ~~bada~~

---

1) Maciejowski, Piśmiennictwo polskie, T. II, 1851, str. 513-522.

2) Brückner, Bibl. Warszawska 1891, III; Kręcek, Pam. liter. 1905, IV nr. 2-3. Sinko, Eos, 1905, T. XI, str. 154-60.

wpływy Katulla, Owidjusza, Horacego wyjaśnia Ćwik,[1] który także ujawnia ~~...~~ znaczny wpływ Boetjusza i przypuszcza możliwość niejakiego wpływu Seneki; dalsze reminiscencje z poetów łacińskich podaje Wohlowa,[2] dowodząc także wpływu Platona. Sonet V Szarzyńskiego wcześniej zestawił Wł. Witwicki[3] z rozdz. XXX Fajdrosa.

Już Kraszewski[4] dopatrywał się właściwości włoskich w poezjach Szarzyńskiego. O wpływie Petrarki mówią już Maciejowski, Sienkiewicz.[5] Faleński,[6] akcentując silnie znamiona „włoszczyzny" w poezji Szarzyńskiego, utrzymuje, że szedł on śladem Giovanni'ego della Casa i Wiktoryi Colonna. Tarnowskiemu[7] sonety Szarzyńskiego budzą przypomnienie wierszy św. Teresy i Michała Anioła. Ćwik opracowuje liczne reminiscencje słowne z Petrarki i pojedyncze trafiające się podobieństwa z tekstem Boskiej Komedji Dantego; o wpływie della Casa nie jest mu wiadomo (ale go nie odrzuca, jak twierdzi Pilat).

Pozatem sam poeta zaznacza swoją znajomość księgi Hioba i ~~...~~ wyznaje rozmiłowanie w psalmach Dawida, co więc też podkreślali krytycy.

Wobec tak żywego zajęcia się kwestją wpływów, pod działaniem których rozwijała się twórczość Szarzyńskiego, wobec szczegółowego opracowania wpływów

1) Wł. Ćwik, Mikołaj Sęp Szarzyński, żywot i dzieła, Pamiętnik Literacki, VI, zeszyt III, str. 306–308, Lwów 1907.
2) H. Wohlowa, Światopogląd Szarzyńskiego, (rękopis)
3) Platona Fajdros, tłomaczenie wstęp i objaśnienia Wł. Witwickiego, Lwów 1922 (wyd. 2-e)
4) J.I. Kraszewski, Mikołaj Sęp Szarzyński, Nowe Studja literackie, 1843.
5) H. Sienkiewicz, Mikołaj Sęp Szarzyński, Tygodnik Ilustrowany, 1869.
6) F. Faleński, Mikołaj Sęp Szarzyński, Ateneum, 1881. St. Węckowski (Die romanischen Einflüsse in der polnischen Literatur bis zum Ausgange des XVII Jahrh. Posen 1901) zestawia sonet III Szarzyńskiego z sonetem 103 Wiktoryi Colonna (Rime spirituali).
7) St. Tarnowski, Historja literatury polskiej, I, str. 268.

łacińskich i uwzględnienia, choć może nie w należytej jeszcze rozciągłości, wpływów włoskich, uderza w analizach krytycznych poezji Szarzyńskiego zupełny brak przypuszczenia możliwości związków tego poety z literaturą francuską.[1] Wszakże o tem, że Szarzyński znał autorów włoskich krytycy wnioskują wyłącznie z charakteru i stylu jego poezji; nie wiemy bowiem nic ani o pobycie Szarzyńskiego we Włoszech, ani o jego styczności z Włochami w kraju. Wprawdzie nawiązanie takiej styczności wówczas u nas nie było trudnem. Ale nowsze badania zaczynają też wykrywać coraz to liczniejsze ślady stosunków kulturalnych Polski z Francją właśnie w okresie życia Sępa Szarzyńskiego. „...niewątpliwie pod wpływem wyboru króla Henryka Walezego – mówi Ptaśnik[2] zapoznano się we Francji bliżej z Polską. Dowiedziano się o panującej w niej wolności religijnej i przeto z roku na rok coraz więcej zjawia się w Krakowie przybyszów francuskich, uciekających ze swej ojczyzny przed prześladowaniami religijnemi.” „...wśród nich czytamy także nazwiska księgarzy francuskich: Jan Barsandius, Alvernus Gallus i Estienne Le Riche z Lyonu, zwany pospolicie z łacińska Stefanem Dives.”

1) Pisałam tę pracę w r. 1922. Wł. Folkierski w art. „Sonet polski XVI w. a francuska Plejada (Przegląd Warszawski, 1924, № 33) odkrywa, że typ sonetu Kochanowskiego i Sępa Szarzyńskiego jest typem nie włoskim ale francuskim. Wskazując argumenty, przemawiające zatem, że Kochanowski przejął ten typ sonetu od Plejady, autor artykułu nie zastanawia się jednak nad pytaniem, czy Szarzyński nauczył się tego układu od Kochanowskiego, czy od Francuzów.

2) J. Ptaśnik, Księgarze-różnowiercy w Krakowie w XVI wieku, „Reformacja w Polsce,” 1921 № 1.

Prof. Ptaśnik pisze dalej, że już przed nimi przebywał w Krakowie Francuz, który się zajmował księgarstwem, Jan Tenaudus z Bourges, jeden z wybitniejszych kalwinistów, on był przez czas jakiś w latach 60-ych nauczycielem w gimnazjum kalwińskiem w Pińczowie, potem zaś w Krakowie, gdzie w r. 1572 obejmuje nawet kierownictwo szkoły kalwińskiej. Tenaudus zajmował się w Krakowie także handlem książek i „w r. 1578 został nawet nadwornym księgarzem Stefana Batorego, i w tym charakterze spotykamy go jeszcze w dwa lata później... Od tego czasu znika nam z oczu, miejsce jego na dworze królewskim jako bibliopola regius zajął Stefan Dives z Lyonu." „Nie ulega wątpliwości że bibljopola ten francuski był pośrednikiem między Polską a Zachodem, zapoznawał Polskę z produktami umysłu i ducha francuskiego..."[1] A także „w testamencie jego czytamy, że Dives dłużnym był wcale znaczną sumę, bo 243 fl. 17 gr. „pro libris ex Italia advectis", co wskazywałoby na ścisłe stosunki zawodowe z Italją."[2]

A zatem za pośrednictwem jednego z tych ludzi, albo im podobnych Karzyński mógł, nawet gdyby nie wyjeżdżał z kraju, zapoznać się z językiem i literaturą zarówno włoską jak i francuską.

Właśnie zaś w drugiej połowie w. XVI literatura francuska zaczęła cieszyć się rozgłosem i sławą.

1) Tamże. Działalność Francuzów w gimnazjum pińczowskiem wyświetlił Stanisław Kot w studjum p.t. „Pierwsza szkoła protestancka w Polsce. Z historji wpływów francuskich na kulturę polską." „Reformacja w Polsce" №1, 1921.

Zaledwie zgasł w roku 1544 najwybitniejszy z pośród poetów starszego pokolenia – Marot, a już w r. 1549 ukazał się manifest Plejady „Déffense et illustration de la langue françoise" du Bellay'a. Totóż zdaje się, że do tego głośnego dzieła teoretycznego Sarbiewski bardzo pilnie zastosował swoją twórczość. Poezja Sarbiewskiego pod tyloma względami odpowiada teorji du Bellay'a, że fakt ten nie da się wytłumaczyć jednakiem wykształceniem włoskiem Polaka i Francuza. Tembardziej, że chociaż P. Villey[1] wykazał, iż du Bellay obficie korzystał z prac Włochów, całe ustępy tłumacząc z włoskiego, zwłaszcza z dialogu o języku („Dialogo delle lingue") Sperone Speroni'ego, to jednak krytyk ~~Déffensy~~ Déffense* dowiódł nieoryginalności pierwszej tylko części dzieła

1) Pierre Villey, Les sources italiennes de la „Déffense et illustration de la langue françoise" de Joachim du Bellay, Paris, 1908 (Bibliothèque littéraire de la Renaissance).

du Bellay'a t.j. Obrony języka ojczystego, natomiast nie wskazał wzoru dla części drugiej – poetyki. Villey podejrzywa, że wzór ten stanowiła jakaś zapomniana praca nieznanego klasycysty włoskiego[1], albo też du Bellay spisał to, czego wyuczył się z rozmów z jakimś Włochem, może z Luigim Alamanni'm, który przebył wiele lat we Francji, bardzo szanowany na dworze Franciszka I. Ta ostatnia hypoteza, rzecz prosta, nie zagraża naszemu twierdzeniu, gdyby zaś nawet pierwsze przypuszczenie Villey'a okazało się prawdą, to jednak raczej zgodzilibyśmy, że Karyński szedł śladem sławnego du Bellay'a, niż, że studjował trzeciorzędnego autora włoskiego.

A. Mansuy w dziele „Le monde slave et les classiques français"[2] zestawił Ronsarda z Janem Kochanowskim, którego ukazał, jako „zapomnianego ronsardystę." Badanie tego stosunku podjął niedawno St. Windakiewicz[3], szczegółowo wykazując podobieństwa programów poetyckich Ronsard'a i Kochanowskiego. Windakiewicz wnioskuje, że „prawdo-

1) „Peut-être était-ce quelque personnage obscur, qui n'occupe aucune place dans l'école des classicistes italiens, bien qu'il ait partagé leurs idées." (Villey, Les sources italiennes, str. 79)

2) Mansuy Abel, Le monde slave et les classiques français aux XVIe et XVIIe siècles, Paris, 1912.

3) Windakiewicz St., Program literacki Jana Kochanowskiego, Przegląd Warszawski, R. I, #2, str. 189-201.

podobnie nie przez lekturę, ale przez żywe słowo przyjaciela i sugestję młodzieńczą przewodnika swego po Francji, poeta nasz powziął szczegółową wiadomość o programie Plejady", bo „zbyt oczywistych zbliżeń między nimi a Kochanowskim niema." Zdaniem prof. Windakiewicza program Kochanowskiego jest bliższy programowi du Bellay'a, ale mógł go Kochanowski nie znać.

Nie przesądzając sprawy, czy Kochanowski znał program du Bellay'a, można próbować uzasadnić, dlaczego szedł on raczej za głosem Ronsard'a. Ronsard i du Bellay mają nieco odmienne fizjonomje artystyczne i wyznania ich wiary poetyckiej przy podobieństwie ogólnych zarysów wykazują jednak pewne różnice. Dla Ronsard'a znamienną jest wielogatunkowość jego poezji, obok usposobienia lirycznego skłonność do objektywizmu w znacznie wyższym stopniu, aniżeli u du Bellay'a. Du Bellay jest wybitnym lirykiem i ma upodobanie do liryki refleksyjnej, filozoficznej, w wyższym stopniu, niż Ronsard. W ich pismach teoretycznych odbija się to wyraźnie. Poemat epicki jest ideałem Plejady. Ale Ronsard, dając w przedmowie do Franciady teorję twórczości epickiej, przemawia jako ten, który zdobył się na ów poemat ~~epicki~~, ten, dla którego epika jest także jego żywiołem. Natomiast du Bellay w rozdziale „Obrony" traktującym o poemacie epickim (ks. II, rozdz. V), tęskni doń, jak do ziemi obiecanej, której nie dostąpił. Ronsard ze swojego piedestału twórcy Franciady pogardza innym gatunkiem poezji, du Bellay parokrotnie broni praw do sławy tych, którzy zdolni są uprawiać tylko gatunki

„niższe."[1] I właściwie na czoło jego programu co do gatunków literackich wysuwa się zachęta do tworzenia poezji refleksyjno-filozoficznej, ~~raz~~ w kształcie ód i sonetów. Jeśli ta okoliczność z programie du Bellay'a zgadza się ze stanowiskiem Ronsarda z lat 1550-56, Ronsard'a-autora ód w guście Horacego i Pindara, to staje ona w dość wyraźnem przeciwieństwie do późniejszych dzieł Ronsard'a.

Znamienną też jest różnica w sposobie, jaki ci dwaj poeci mówią o figurach mowy. Dla du Bellay'a, który wskazuje jako cel i sprawdzian poezji - wzruszenie czytelnika, szczególnie ważne są wyrażenia budzące uczucia: „les lieux de commiseration, de joie, de tristesse, d'ire, d'admiration et autres commotions de l'âme."[2] Ronsard'owi chodzi o przedstawienie rzeczy - poeta powinien przyozdabiać i wzbogacać swoje dzieło przeróżnemi postaciami mowy (Figures, Schemes, Tropes, Metaphores, Phrases et periphrases) i uświetniać porównaniami dobrze zastosowanemi i opisami kwiecistemi tak dla przedstawienia rzeczy, ~~jak dla ozdoby~~ (tant pour représenter la chose) jak dla ozdoby i wspaniałości wiersza.[3] Na opisy Ronsard kładzie częstokrotnie nacisk, mówiąc o nich z upodobaniem.

Trzecim rysem, który odróżnia późniejszego Ronsard'a od

1) „Mais telle a été la louange de beaucoup d'autres, chacun en son genre, que pour admirer les choses hautes, on ne laissoit pourtant de louer les inférieures" (Déf. Ks. II, rozdz. V)

2) „Obrona", Ks. II, rozdz. IX.

3) Ronsard, przedmowa do „Franciade".

du Bellay'a jest fakt, że du Bellay uznaje, zgodnie z początkującym Ronsard'em, za godną nieśmiertelności jedynie poezję „uczoną", opartą na erudycji, kunsztowną (w rozdz. III ks. II, p.t. „Que le naturel n'est suffisant à celui qui en poésie veut faire œuvre digne de l'immortalité") natomiast Ronsard stopniowo skłania się ku znaczniejszej mierze naturalności w poezji.[1]

Poważne różnice usposobień między Ronsard'em a du Bellay'em są ~~zbliżone~~ niedalekie od tych, jakie ujawniają się między Kochanowskim a Szarzyńskim, bo Kochanowski jest właśnie w porównaniu z Szarzyńskim mniej skłonny do filozoficznej refleksji, mniej uczuciowy, objektywniejszy, bardziej naturalny. Może zatem różnice i podobieństwa usposobień artystycznych sprawiły, że Kochanowski mniej więcej przejął program poetyki Ronsard'a a Szarzyński znalazł jaknajodpowiedniejsze dla siebie drogowskazy w poczynaniach du Bellay'a.

nie od nowej kolumny tylko z odstępem

2. IV Pierwszy okres twórczości Szarzyńskiego.

Badacze wpływów obcych na poezję Szarzyńskiego szybko dostrzegli, że Szarzyński nie był „naśladowcą niewolniczym"[2] i podziwiali „niezależność Szarzyńskiego

1) „Tu enrichiras ton Poëme par variétés prises de la Nature, sans extravaguer comme un frénétique; car pour vouloir trop éviter et du tout te bannir du parler vulgaire, si tu veux voler sans considération par les travers des nues et faire des grotesques, chimères et monstres, et non une naïve et naturelle poésie, tu seras imitateur d'Ixion, qui engendra des Phantômes au lieu de légitimes et naturels enfants" (Przedmowa do Franciady)

2) Faleński, ~~Ateneum~~ l.c. 1881, str. 210

w naśladowaniu," jednocześnie stwierdzając, że „Sęp mało pisał oryginalnie". „Łacińskie i włoskie wpływy – pisze Sienkiewicz, wydzierając go sobie wzajemnie, najczęściej podawały mu rozmaite pomysły co do treści i formy utworów; żaden jednak z znanych poetów nie umiał tak naśladować obcych wzorów, jak Szarzyński".[1]

Zarówno bodziec silny do naśladownictwa jak i obszerny wykład sztuki naśladowania, rozwinięty na podstawie pism Kwintyljana i Horacego, mógł Szarzyński znaleźć u du Bellay'a. Autor „Obrony" bowiem ze szczególnym naciskiem zaleca naśladować w mowie rodzimej dobrych autorów cudzoziemskich, przed innymi Greków i Rzymian, a dalej wybitnych pisarzów włoskich, hiszpańskich i innych (Italiens, Espagnols et autres, ks. II, rozdz. III). Z Włochów na pierwszem miejscu stawia Petrarkę, mając wysokie wyobrażenie o gracji jego djalektu toskańskiego (ks. I, rozdz. III), ale zaleca też naśladować niektórych nowych autorów włoskich. „Pour le sonnet donc tu as Pétrarque et quelques modernes Italiens (ks. II, rozdz. IV).

Jednocześnie du Bellay jest zdecydowanym przeciwnikiem tłomaczeń. W tłomaczeniu można oddać bieg myśli utworu, lecz niepodobna nie ująć nic ozdobom mowy i zwłaszcza przeszczepić w tłomaczenie jakiejś swoistej krasy, jaką posiada każdy język (ks. I, r. V)[2]. To, czego żąda du Bellay, jest to doskonałe przestudjowanie danego autora, wniknięcie w jego myśli i uczucia, w jego postulaty artystyczne, niejako prze-

1) Sienkiewicz, Tyg. Illustr. 1869, № 80.

2) Villey mówi: „Si le germe de cette idée était chez Speroni, du Bellay l'a développé. Il a insisté beaucoup plus que son modèle italien. La raison en est qu'il avait une théorie nouvelle à faire prévaloir: la théorie de l'imitation." (Les sources ital. str. 71.)

dzierżgnięcie się w tego autora i twórczość poetycka w jego duchu, naginająca mowę rodzimą do wymogów tamtego obcego poety. Szczytem życzeń du Bellay'a jest ~~xxxxxxx~~ wy-~~xxxxxx~~ tworzenie nowych dzieł sztuki według metod wybranego mistrza w poezji, sposobem twórczości zalecanym jest parafraza dzieł mistrza, granicą, której przekraczać niewolno, jest ta granica, poza którą zaczyna się dokładność tłumaczenia.

Gdyby do tej teorji du Bellay nic już nie dodał, usprawiedliwiłby ~~xx~~ tem samem i powoływałby do życia sztukę bez żadnego wyrazu osobistego, taką sztukę pasorzytniczą, która krzewi się na obcym organizmie artystycznym, oplątuje się dokoła niego, a nie ma kierunku wzrostu, obranego własną wolą twórczą. Ale swoją teorję naśladownictwa du Bellay uzupełnia cennem zdaniem, że adept sztuki poetyckiej powinien kierować się w wyborze mistrza w poezji swojem przyrodzonem usposobieniem i ~~xxxxx~~ według tematu, jaki zechce sobie obrać (se proposant, chacun selon son naturel et l'argument qu'il vouloit élire, le meilleur auteur...)

A więc adept ~~poezji~~ sztuki poetyckiej w dziełach autorów w poezji doskonalnych ma szukać doskonalszych sposobów objawienia własnej indywidualności. Jest rzeczą wręcz przewidzianą, że z takiej próby indywidualność adepta nie wychodzi nienaruszona w swej odrębności – na linji dążących życzeń du Bellay'a leży wytworzenie się konglomeratu, –

„nation des Gallogrecs."

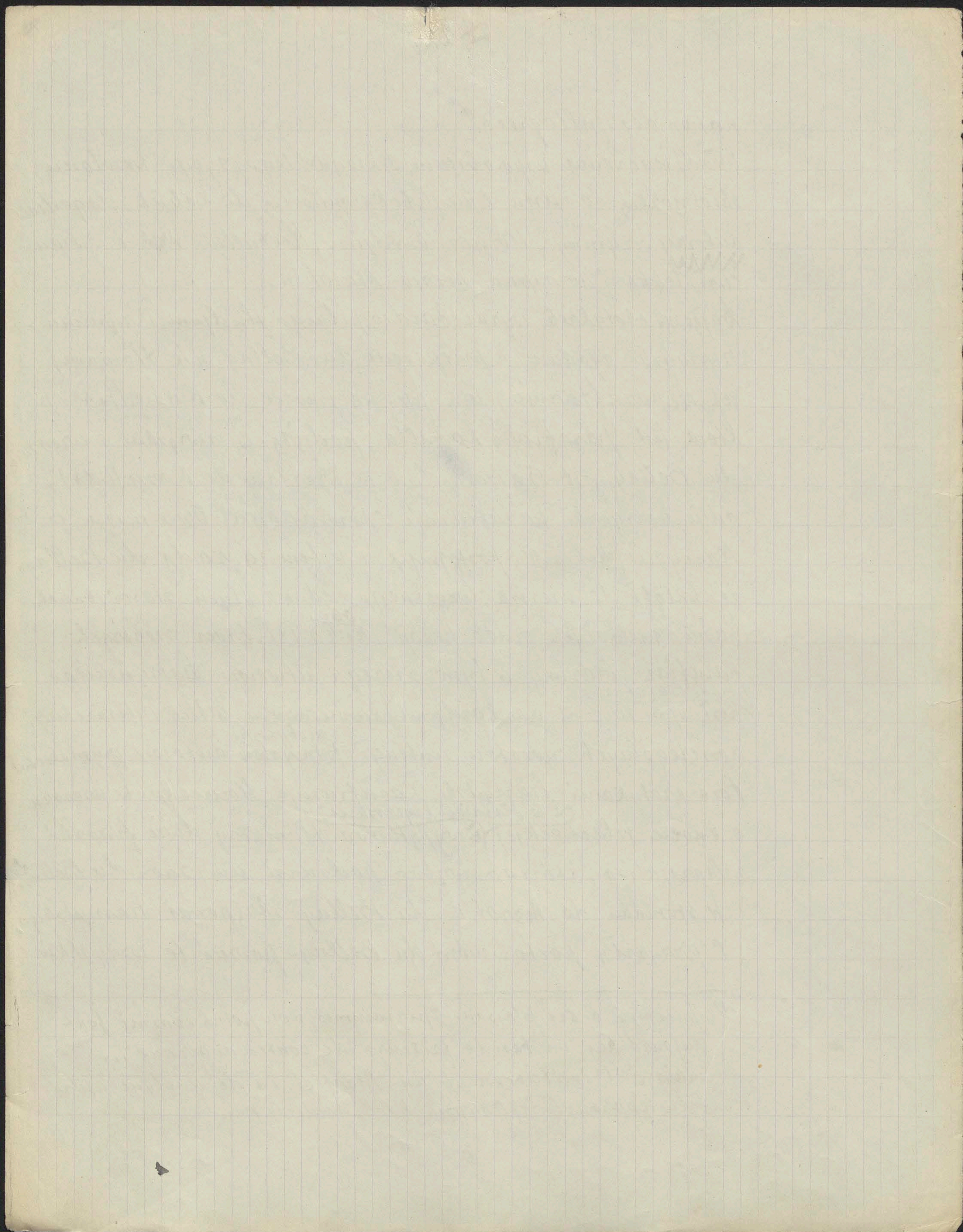
Młodzieńczemu usposobieniu Sarzyńskiego, z jego wesołością, skłonnością do żartu i niegłęboką miłością do kobiet, dogadzali autorzy rzymscy – Horacy, Owidjusz, Katullus i – Francuzi, lekka i dowcipna poezja Marot'a.

Dając w erotykach wyraz bardzo pilnego studjum Rzymian, Sarzyński, zgodnie z przepisem du Bellay'a, nie tłomaczy ich, lecz parafrazuje, jak np. we fraszce do Kasie (LXXV), która jest parafrazą Katulla, podjętą w związku z wierszem du Bellay'a p.t. Baiser, lub w wierszu do Kasie (LXV), gdzie Sarzyński parafrazuje opowiadanie Owidjusza o Narcyzie (Met. ks. III) postępując i w tem za radą du Bellay'a, że wplótł do wiersza lirycznego jedną z „tych starożytnych baśni, niemałych ozdób poezji" (Obr. ks. II, r. IV). Prócz szerszych parafraz widzimy w tym szeregu utworów Sarzyńskiego wielokrotne posługiwanie się ~~[illegible]~~ luźną interpretacją poszczególnych zwrotów, sentencji, motywów autorów rzymskich. Poza erotykami Sarzyński parafrazuje Horacego w wierszu o cnocie szlacheckiej i w pieśniach rycerskich, wyjątkowo tłomaczy dwie fraszki z Marcjalisa, którego wybór podsunął mu znów du Bellay.[1]

W stosunku do Marot'a du Bellay skrępował Sarzyńskiego. „O przyszły poeto – mówi du Bellay, – porzuć te wszystkie

---

1) „Jette toi à ces plaisans Epigrammes, non point comme font aujourd'hui un tas de faiseurs de contes nouveaux ... mais à l'imitation d'un Martial, ou de quelque autre bien approuvé" (Obrona, ks. II, rozdz. IV)



virelais

stare poezje francuskie, ~~wiersze~~ „rondeaux, ballades, Virelais, chants royaux, chansons et autres telles épiceries”, które psują nasz język i dają tylko świadectwo naszej ignorancji” (ks. II, r. IV). I również nie należy naśladować tych, którzy radzi są z dziesięciowiersza (un dixain), gdy w wierszach dziewięciu nie pomieścili nic godnego uwagi, byle tylko w ostatnim znalazło się słówko do śmiechu (tamże). ~~Zd~~ Zdanie Naturalność w poezji nie jest godna nieśmiertelności.

Nazbyt wiele utworów Marota podpada pod kategorje ganione przez du Bellay. I oto Szarzyński nie wysila się na pokrętne kształty kontynuowanej przez Marot'a poezji starofrancuskiej i unika ~~prostoty~~ także tak znamiennej ~~dla M~~ kiedyś i wszędzie dla Marot'a prostoty, dążąc do nadania swoim erotykom cech wyższego kunsztu. Ale Szarzyńskiego zjednywa humor Marot'a, jego gallijski dowcip. Ton w jaki uderza w swoich erotykach Szarzyński wykazuje ~~...~~ niezaprzeczone podobieństwo z tonem Marot'a.

W paru wypadkach Szarzyński wyraźniej posługuje się wzorami Marot'a. I tak, osobny dział wśród epigramatów Marot'a stanowią t.zw. Estrennes (Estrennes), t.zn. wiersze, które są podarkiem na Nowy Rok, w związku ze zwyczajem francuskim ofiarowywania w dniu noworocznym darów. Przejmując od Marot'a wdzięczny powód do wiersza, Szarzyński spolszczył francuski tytuł Estrennes na „Kolędę”,[LVIII] a ponieważ postąpił zwyczajem cudzoziemskim, więc na początku wiersza wytłumaczył Zosi, że taki czyn jest stosowny.

W Etrennes XII Marot przystępuje wprost do czynienia podarku: „Ce nouvel an pour estrennes vous donne mon cœur blessé" itd.
Szarzyński wprzód objaśnia:

„Na początku każdego roku każdy daje
Przyjacielowi dary, jakich mu dostaje;
Ja też, iż nie mam nad cię nic milszego sobie
Myśliłem, coby za dar godny posłać tobie."[1]

Marot ofiarowuje Annie swoje zranione serce, prawdziwy swój skarb, [„Car ce cœur là, c'est une richesse vraie
Le demeurant n'est rien, où je me fonde"...

Zresztą, oddając to swoje najlepsze dobro, Marot kończy utwór wyrażeniem dowcipnej nadziei, że ten ~~czyn~~ akt poświęcenia nie zubożу go. [Et faut donner le meilleur bien que j'ai
Si j'ai vouloir d'être riche en ce monde."

Szarzyński także, nie posiadając skarbów w postaci złota czy korali, w tym wypadku nie przywiązuje do nich wagi, ale jest uboższy od Marot'a, bo nie ma już i serca —

[„Dałbym ci serce moje, ale nie cudzego
Nie chcę dać: tyś jest panem, nie ja, serca mego."[2]

i w rezultacie ubogi poeta ofiarowuje Zosi „mierzażone

---

1) Prawie o sto lat później Zbigniew Morsztyn, ~~zapewne~~ naśladując Szarzyńskiego, wypisuje podobne objaśnienie dla p. Krzyszkowskiej Dönhoffowej: [Iż teraz taki obyczaj jest wszędy,
Że ludzie wzajem ślą sobie kolędy,
Myśliłem długo, cobym ci miał na to
O zacna pani! posłać Nowe lato
~~Podkreślamy słowo: teraz~~.

2) Druga strofka „Kolędy" bardziej niż do Marot'a nawiązuje do początkowej zwrotki dedykacji poprzedzającej „Zuzannę" Kochanowskiego.

płomienie miłości", których ona, biorąc jego serce, mu nie wzięła. Jest subtelny dowcip w tej próbie wyswobodzenia się od miłości sposobem uczynienia z niej noworocznego podarunku. Poeta łatwo się rozstaje ze swoją miłością niby to śmiertelną, choć to rozstanie uzależnia grzecznie od zgody pani swego serca. „I tych ci po kolędzie dawam, po kolędzie;

Proszę, niech ten lekki dar wzgardzony nie będzie,

A jeślize go zgardzisz, to ja pewnie muszę

Leda dzień po kolędzie Bogu posłać duszę."

Zestawienie powyższych dwuch utworów daje już poznać najczęstszy rodzaj żartu Szarzyńskiego. Nie podjął on pointe'y Marot'a; wziął od Marota tylko motyw daru noworocznego i motyw szczodrości w ofiarowaniu; ~~była~~ tylko ta szczodrość, posunięta u niego do ostatnich granic, zwróciła się dowcipnie przeciwko osobie obdarowanej. Szarzyński posługuje się cudzym pomysłem nieśmiesznym i przeinacza go zabawnie. Jego żywiołem jest arcysubtelna parodja.

I dlatego Marot razem z du Bellay'em zaszczytnie [illegible] o początkowym stosunku Szarzyńskiego do Petrarki.

Zarówno du Bellay jak Marot mają w swojej twórczości szeregi kart pisanych w stylu petrarkistów. Ale ten styl nie odpowiada ich właściwym skłonnościom. Ich skłanianie się do tego stylu jest uwarunkowane powszechną modą i ~~[illegible]~~ ~~za tym~~ chęcią popisu, ale oderwują oni ~~[illegible]~~ naprawdę szczerą potrzebę wyznawania szczeryrości oderwanych uczuć.

Petrarkiści przesadzali jeszcze w tem, co już u Petrarki

było niejednokrotnie przesadą, przejmowali od Petrarki to, co było najłatwiejsze do naśladowania, wysłowienie i to, co w jego wysłowieniu najbardziej rzucało się w oczy, ~~najwie-~~ ~~ksze efekty~~ najnienaturalniejsze efekty, najmniej warte elementy jego twórczości. Taki stosunek do wzoru w poezji du Bellay piętnuje w *Défense*, gdy mówi o licznych wśród wszystkich narodów pisarzach, którzy nie przenikając w najskrytsze głębie obranego autora (aux plus cachées et intérieures parties de l'auteur...) przystosowują się do niego ~~na~~ tylko pierwszy rzut oka i bawiąc się pięknością wyrazów, zatracają siłę rzeczy (I, VIII). Poza „Obroną", du Bellay w satyrze przeciwko poecie-dworakowi, igrając alliteracją ironicznie radzi ~~napisać~~ takiemu poecie napisać „un petit sonnet qui n'a rien que le son."

Ale najpełniej wypowiedział się w tej sprawie ~~du Bellay~~ w satyrze *Contre les Petrarquistes*:

„J'ai oublié l'art de pétrarquiser,
Je veux d'amour franchement deviser,
Sans vous flatter et sans me déguiser.
Ceux qui font tant de plaintes
N'ont pas le quart d'une vraie amitié,
Et n'ont pas tant de peine la moitié,
Comme leurs yeux, pour vous faire pitié,
Jettent de larmes feintes."

petit

W dalszym ciągu du Bellay przytacza cały bogaty zasób wyrażeń w guście petrarkistów i kończy swoją satyrę zdaniem

w duchu zasad „Obrony", zapowiedując, że jeśli ma iść za Petrarką, to postąpi już umiejętnie, dotrze do istoty tej poezji, na dnie której widzi myśli platońskie

Si toutefois Pétrarque vous plaît mieux,
Je reprendrai mon chant mélodieux
Et volerai jusqu'au séjour des dieux
D'une aile mieux guidée.
Là dans le sein de leurs divinités
Je choisirai cent ~~cen~~ mille nouveautés
Dont je peindrai vos plus grandes beautés
Sur la plus belle idée.

W tej satyrze du Bellay oczywiście nawiązuje do elegji XXVII Marot'a „A une malcontente, d'avoir été sobrement louée et se plaignant non sobrement", w której Marot podobnie układa długą listę wyrażeń w guście włosko-hiszpańskim, akcentuje ich śmieszność i ~~zaznacza~~, zdawszy tak egzamin z doskonałego operowania takim stylem, zaznacza z ironją, że nie ma dość bystrego umysłu, aby w taki sposób iść śladem Jean de Meun lub Petrarki.[1] Tak więc Marot i du Bellay wykazują, że petrarkiści mimowoli parodjują Petrarkę, a jednocześnie obaj poeci francuscy z iście francuską kokieterją ujawniają ~~wykazują~~ swoją wyczerność i obycie z modną manierą ~~włoskiego~~ wysłowienia poetyckiego.

1) Bez złośliwego humoru, za to z serdeczną melancholją Marot uskarżyć się na współczesną fałszywość uczuć w jednym z najładniejszych krótkich wierszy: Aux bons vieux temps...

Or est perdu ce qu'amour ordonnait:
Rien que pleurs feints, rien que changes on oit"...

Szarzyńskiemu musiała również schlebiać sława poety dobrze wyćwiczonego we włoskim kunszcie słowa. Ale uczucia erotyczne absorbujące narazie Szarzyńskiego były [illegible], nie kochał płomiennie jak Petrarka (comme un Pétrarque ardent...), więc słowa Petrarki nie odpowiadały szczerszemu stanowi duszy początkującego poety. I oto Szarzyńskiemu, skłonnemu do subtelnych żartów, podsuwają Francuzi jednocześnie sposób uświetnienia utworów, a nie zdradzenia postulatów artystycznych „Obrony" i wiele sposobności do żartu. Poezja jednocześnie kunsztowna, szczera i zabawna powstanie na drodze parodji.

W. T. Ćwik, zestawiając poszczególne zwroty Szarzyńskiego z odpowiednimi zwrotami Petrarki, w jednym wypadku zauważył, że Szarzyński przesadza Petrarkę i że „przesada staje się nawet aż zabawna,"[1] ale nie dostrzegł, że śmieszność nie jest tu mimowolna, że nie jest to niezręczność i brak zrozumienia Petrarki, lecz świadome użycie stylu petrarkistów dla żartu. Z chwilą, gdy uświadomimy sobie ten fakt, to, rozglądając także inne zwroty erotyków Petrarki i Szarzyńskiego obok siebie, bez trudu dostrzeżemy jak poważnie wypowiada się Petrarka, a jak pełne uśmieszków, częstokroć niepohamowanych złośliwości, są słowa Szarzyńskiego. Szarzyński zresztą (bardzo wyraźnie zaznacza swój zamiar żartu w wierszu do Tarłówny, (XLI) gdzie w paru słowach określa swoje plany na najbliższą metę, plany właśnie co do erotyków. Początek tego wiersza

1) Pam. liter. 1907, zesz. III, str 301. — Ćwik mówi o wierszu LXI, 4-8.

Chant

znacznie się upodabnia do początku wiersza „Chant de l'amour et du Printemps" du Bellay'a, gdzie du Bellay nawiązuje może do tzw. rekusacji poetów rzymskich i do własnego przekładu Owidjusza „Le combat d'Hercule" zaczynającego się od słów

Ce n'est icy que je chante
Les Titanes outrageux,
Ni ceux que la Grèce vante...
... Mais bien je chante d'Alcide
La labeur à cette fois...

Wstęp do „Chant de l'amour" du Bellay'a brzmi

Icy je ne chante pas
De Mars la guerrière troppe
Ni les horribles combats
Des deux seigneurs de l'Europe,
Quelque plus heureux sonneur
Sonne l'immortelle gloire,
Qui doit consacrer l'honneur
De la Françoise victoire...
...Cependant la sainte erreur
D'une deité plus forte
Dira la douce fureur
Qui hors de moi me transporte...

U Krasickiego czytamy:

Piorunem strasznym olbrzymy pobite,
Poważnych królów sprawy znamienite
Niech, kto chce, śpiewa: nam z lutnią, mało
Pegazkich zdrojów wody pić dostało.

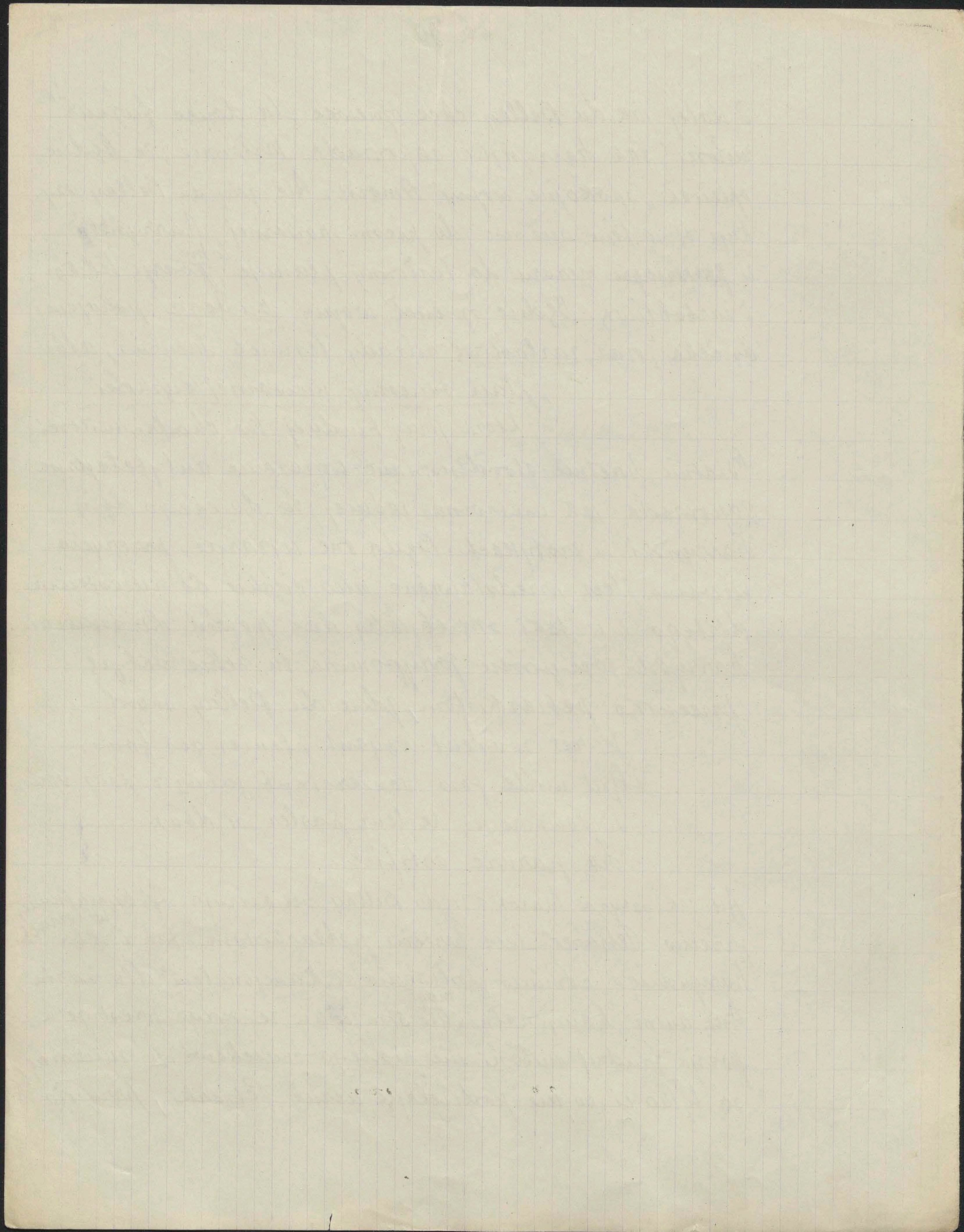
I dalej, jak du Bellay chce opiewać „la douce fureur" miłości, tak Szarzyński zapowiada Tarłównie, że będzie opiewał „spokojne wojny" Amora. Ale gdy du Bellay szykuje się w tem miejscu do pieśni poważnej, Szarzyński w ~~[illegible]~~ wierszu do Tarłówny planuje dalszą poezję lekką i żartobliwą. Będzie śpiewał „wojny pustego spokojne dzieciaka", oraz „żartobliwe zdrady leśnych Satyrów, albo

„płacz śmieszny nieważnej ciężkości
Która przy trudnej twi chodzi miłości."

Ostatnie, świetnie skondensowane wyrażenie antytetyczne zapowiada, jak niemożna jaśniej, to, do czego dąży Szarzyński w erotykach. Będą one wyrażać przeżycia nieważne, lecz przedstawione jako ciężkie do zniesienia, dlatego i w taki sposób, aby dać powód do śmiechu. Szarzyński oczywiście przypomina tu sobie satyrę przeciwko petrarkistom, gdzie du Bellay mówi

Je ris souvent voyant pleurer ces fous,
Qui mille fois voudroient mourir pour vous,
Si vous croyez de leur parler si doux
La parure artifice.

Ale jak satyra Marot'a i du Bellay'a nie kieruje się bynajmniej przeciw Petrarce, lecz przeciw petrarkistom, tak i w oczach Szarzyńskiego, pomimo posłużenia się „Kancjonałem" dla żartu, autor „Kancjonału" nie mógł stracić nic ze swego prestige'u; poezja trudnej miłości nie podlega śmiechowi, a śmieszni są tylko ci, co, nie podzielając uczuć Petrarki, przyswa-



czyli sobie jego słowo, śmieszny jest „nieważna ciężkość", gdy w płaczu naśladuje „trudną miłość".

Także najpewniej nie chciałby Szarzyński naruszać prestiżu innego wielkiego poety, który również w wielkiej mierze przyczynił się do kształtu jego erotyków i wydatnienia w nich humoru i dowcipu.[1]

Po wzięciu pod rozwagę nauk Défense'y Szarzyński w stosunku do Kochanowskiego, bardziej jeszcze niż w stosunku do innych autorów, musiał bronić się przed ślepem naśladownictwem.

Du Bellay, mając wzgląd na ~~[illegible]~~ myśli wzbogacenie dóbr rodzimego języka, wypowiada się stanowczo przeciwko wszelkiemu naśladownictwu autorów rodzimych. Znaczenia tego rodzaju naśladownictwa, jako szkoły dla początkującego adepta sztuki poetyckiej, du Bellay nie dostrzega, a to jest uwarunkowane faktem, że we Francji nie było wśród poprzedników Plejady takich talentów, które, hołdując choćby częściowo temuż kierunkowi co Plejada, okazałyby się na tej drodze na tyle wybitne, aby zaimponowały du Bellay-owi. Mimo silenia się na sprawiedliwość i mimo nawet ~~[illegible]~~ pewnego uznania (dla zasług poetyckich) zwłaszcza ~~dla~~ Marot'a, daje się wyczuć jednak odcień pogardy w stosunku du Bellay'a do „takiego Herot'a, lub takiego Marot'a" („aucuns savants même, qui s'estiment être meilleurs, quand plus ils ressemblent ~~à~~ un Herolt, ou un Marot." (Obr. ks. I, r. VIII).

[1] Po niepopartych badaniem (porównawczem tekstów) orzeczeniach krytyków o stosunku Szarzyńskiego do Kochanowskiego, przyczem jedni twierdzili kategorycznie że Szarzyński od Kochanowskiego nic nie wziął (np. Faleński), inni, upatrywali

verte!

w nim „wiele podobieństwa z uczuciem i natchnieniem Kochanowskiego" (Tarnowski) – Wohlowa wprowadziła badanie tego stosunku na właściwą drogę porównania tekstów, ale ograniczyła się do zestawienia kilku cytatów i stwierdzenia podobieństwa niejedny utwór.

W Polsce położenie Szarzyńskiego było inne. Podobne zdanie jak du Bellay mógł mieć w stosunku do poprzedników Jan Kochanowski i miał je, z większą słusznością niż du Bellay („i wdarłem się na skałę pięknej Kallijopy, gdzie dotychmiast nie było śladu polskiej stopy!") Ale tak sądzić nie mógł Szarzyński. Napewno już w chwili, gdy Szarzyński zaczął tworzyć poezje, cały wykształcony ogół polski wpatrywał się w Kochanowskiego, tak jak Januszowski, jako w tego, który przewyższył talentem nietylko innych poetów polskich: „gdzie kiedy w polskim narodzie albo rzekę śmielej, w północnym kraju wszytkim był taki poeta zacny?... a z nim coby zrównać się mógł, jeszcze go wieki nasze nie ~~[illegible]~~ podają." (przedm. do I wyd. zbior. 1585) Zmierzyć się i zrównać z Kochanowskim musiało stać się ambicją niejednego młodego poety. A przytem Kochanowski był na gruncie polskim nowatorem, wyznawcą ~~[illegible]~~ najaktualniejszego programu poetyckiego Zachodu. W ten sposób Kochanowski prawie nieuniknienie stawał na początku i u mety drogi artystycznej najbliższego pokolenia poetów polskich. Terminowanie u ~~[illegible]~~ Kochanowskiego było dla nich najdogodniejszym wstępem do wniknięcia w tajniki wielkiej sztuki obcej, a naturalnem ich dążeniem było zdobyć wśród narodu równą jemu sławę.

Tak więc Szarzyński stanął pomiędzy wręcz niemożnością ominięcia Kochanowskiego i ~~[illegible]~~ nieskorzystania z jego doświadczeń, oraz pragnieniem zmierzenia się

z nim, a postulatem du Bellay'a: zakazem naśladownictwa poetów rodzimych i wzgardy dla tych, którzy skarbcowi mowy ojczystej ofiarowują to, co do niego już należy (Obr. ks. I, r. VIII). Otóż pytamy, czy w rezultacie nie wytworzył się stosunek jaknajkorzystniejszy dla Szarzyńskiego, stosunek, który możnaby nazwać zaczepno-odpornym. Młody poeta okazuje ~~wielką~~ ciekawość względem sławnego mistrza, studjuje go, chce korzystać, ale ma się wciąż na baczności, aby nie przemienić się w niego, w żadnej chwili nie poddaje się urokowi Kochanowskiego bez zastrzeżeń, nie zapomina o sobie, na każdym kroku podchwytuje różnice.

Być może, iż ten stosunek zaznaczył się już w erotykach Szarzyńskiego. Może układając wiersz do Kasie (LXXI) Szarzyński pamiętał o pieśni Kochanowskiego „Nieźle czasem zamilczeć” (ks. I, p. XXIII). Kochanowski skarży się:

petit

„... w małej wadze były me posługi;
Chciałem stąd jakokolwiek wytrwać uprzejmością,
A wyciągać niewdzięczność swoją stateczością,
Ale moja ~~stateczność~~ uprzejmość i statek był próżny,
A jej niebaczny umysł zawżdy memu różny.”

Wobec tego rozżalony poeta mści się przekleństwem. Szarzyński mówi:

petit

„Wszytkę moję uprzejmość i posługi znaczne
Uporczywie wzgardziło twe serce niebaczne” —

i również obiecuje „okrutnej pani” pomstę - ale już rodzaj pomsty obierze inny:

„Ja swej krzywdy wzdychaniem i łzami smętnemi
Mścić się będę, nie wszczerzę się sposoby inszemi.
Obacz moję cierpliwość: wolę zginąć w grobie,
Niżliby co szkodziło z mej przyczyny tobie."

Zważywszy tu kontrast między Kochanowskim a Szarzyńskim, wyraźniej spostrzegamy żartobliwość udanej rozpaczy Szarzyńskiego.

W pieśni Kochanowskiego: „Nie za staraniem, ani przez mą sprawą" (p. XV ks. I) i w wierszu Szarzyńskiego do Kasie (LXVIII) widzimy bardzo podobny bieg myśli; w obydwu utworach – odkrycie, że „miła" kocha innego, wspaniałomyślne zdobycie się na życzliwość, podobne morały: zwrócenie uwagi na przypuszczalną niestałość nowego wielbiciela. Ale i tu tendencja Szarzyńskiego bardzo się różni od zamysłu Kochanowskiego. Jest tu, jakgdyby Szarzyński wdział na chwilę strój żałobnika i moralisty, ażeby łatwiej przemycić złośliwy żart. Gdy Kochanowski z trudem zdobywa się na dobre życzenie:

„Niech ci się, miła, wszytko dobrze wodzi,
Z kimkolwiek przestać twoje serce godzi –"

Szarzyński, wiedząc, zdaje się, iż miłość Kasi jest niewzajemna, złośliwie troszczy się o pomyślność – rywala.

„Niech się mu i z mej strony wszytko k myśli wodzi,
Ktożkolwiek jest i kędyżkolwiek jedno chodzi.
Niechaj jego nieszczęście ciebie nie frasuje,
Bo twój wszelaki frasunk moje serce psuje."

Kochanowski w swej pieśni pragnie ostrzec ukochaną przed grożącą jej niedolą, a zarazem zapewnić ją o swej bezinteresowności. A Szarzyński, zażartowawszy z bezinteresowności swej, wnet wyznaje, że raduje się, iż Kasia doznała miłości teskliwej, bo liczy na to, że

„Zawsze głodnemu głodny wyrozumie,
Kto był nędzny nad nędznym zlitować się umie."

Szarzyński śmieje się z miłości. A może zarazem chciałby się zabawnie przeciwstawić poważnym erotykom Kochanowskiego?

Erotyki Szarzyńskiego mają naogół mniej prostoty, więcej kunsztu niż erotyki Kochanowskiego, – a to jest

związane z faktem, że są one znacznie chłodniejsze,[1] że nie są to właściwie erotyki, lecz żarty, popisy humoru i ~~dowcipu~~ dowcipu autora. Z wierszy miłosnych Kochanowskiego częściej wygląda prawdziwe uczucie, a rzecz znamienna – gdy uczucie silniej wstrząśnie tym poetą, nie cofnie się on nawet przed zwrotem prostackim, byle ekspresyjnym.[1]
Konstatując tak związek między uczuciem a prostotą, nie dziwimy się, że i u Szarzyńskiego te erotyki, z których przegląda trochę głębszego uczucia są najprostsze. Takiemi są Frasunk (LXXIII) „Terpisz, hołowońko" i zwłaszcza wiersz LXXVI „do Anusie".

VII 3. Drugi okres twórczości Szarzyńskiego.

W dalszej twórczości Szarzyńskiego odbiła się zmiana nastroju poety. W okresie tej dalszej twórczości Szarzyński utrzymuje nadal ścisły kontakt z poezją Kochanowskiego i Petrarki, studjuje Boetjusza i włoski neoplatonizm;

---

1) Np. Pieśni ks. I p. XXIII: „A mógłby mi bezpiecznie każdy głupstwo zadać
Żem się dał za nos wodzić czas tak bardzo długi..."
← ks. I p. XII: „Podobno, jako niedźwiedź, łapę lizać muszę!"
Są to pieśni w których Kochanowski dał wyraz żalowi po zawodzie miłosnym.

chwilami przypomina mu się jeszcze Marot; du Bellay ma dalej swój udział we wpływie jako poeta i najmożniejsze znaczenie jako teoretyk, wskaziciel dróg.

Rozdział X ks. I „Obrony" p.t. „Que la langue Françoise n'est incapable de philosophier" jest silnem pchnięciem w tym kierunku, w którym oto zwróciła się twórczość Szarzyńskiego. Du Bellay obszernie i z naciskiem wykłada tu swoją myśl, że poeta francuski może filozofować i że jest to bardzo pożądane, aby naśladował utwory filozoficzne obcych narodów; przyczem znów podkreśla, że naśladowca nie ma być tłomaczem. Uczony przekładacz („translateur") powinien być raczej parafrastą niż tłomaczem „usiłując nadać wszelkiej wiedzy, którą zechce wyłożyć, ozdoby i oświetlenie właściwe swojemu językowi, („l'ornement et lumière de sa langue"), jak chwali się Cycero iż tak postąpił z filozofją i za przykładem Włochów, którzy prawie ją całą (filozofję) przełożyli (ont convertie = przemienili) na swoją mowę rodzinną, zwłaszcza pla-

tonizm" ("la Platonique").

Zgodnie z głosem du Bellay'a, Grzczyński zwraca się do refleksyi filozoficznej w kierunku wskazanym przez du Bellay'a, - platonizuje.

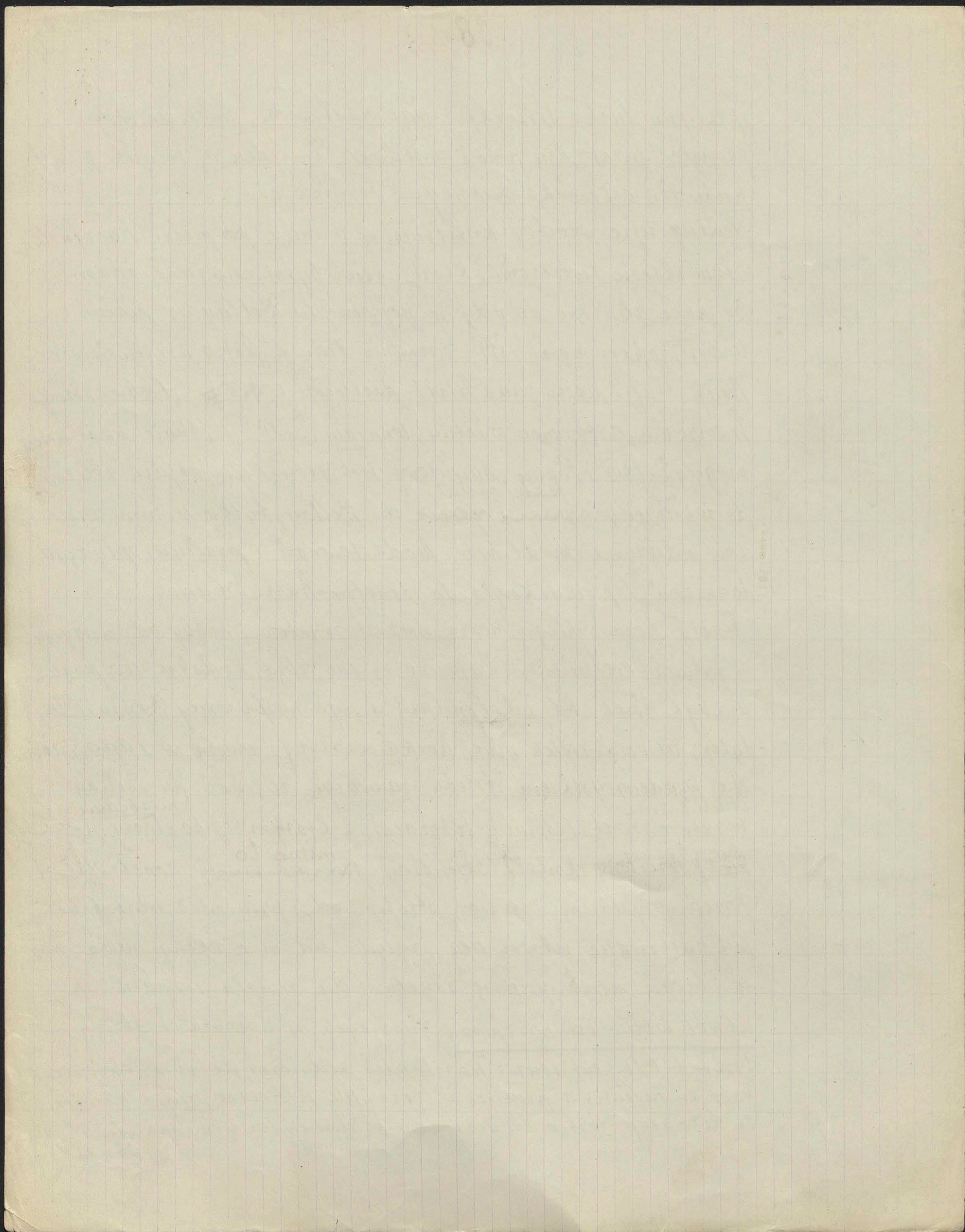
~~Wszystkie~~ Upodobanie du Bellay'a do poezji refleksyjnej przejawia się silnie w rozdz. IV ks. II-ej „Obrony", gdzie du Bellay omawia gatunki literackie, najobszerniej, z wyraźną sympatją rozwodzi się nad odą i sonetem, które to gatunki są dla du Bellay'a synonimami poezji refleksyjnej. Ważnem jest zaznaczenie du Bellay'a, że, kto pisze sonet, powinien obrócić wzrok na Petrarkę i kilku nowych Włochów - „Pour le sonnet donc tu a Pétrarque et quelques modernes Italiens". W sonecie Petrarki bowiem jest wiele mistycznej filozofji, jest bogactwo różnorodnych uczuć, ale ma on zawsze charakter poezji erotycznej; im dalej od Petrarki, tem częściej ukazuje się sonet nieerotyczny[1]. A zdaniem du Bellay'a sonet „niemniej mądry jak przyjemny wynalazek Włochów" nie różni się od ody niczem, prócz cechy zewnętrznej - ograniczoności liczby wierszy i ujęcia wierszy w swoiste prawidło; oda zaś powinna wyrażać pochwały Boga i ludzi zacnych, przyganę rzeczom świeckim, niepokoje ludzi młodych, jak miłość i rozkosz użycia dóbr materjalnych, (du Bellay wyraża to niezbyt poetycznie: „la sollicitude des jeunes hommes, comme l'amour, les vins libres et toute bonne chère" Ks. II. rozdz. IV Obr.)

Def. Dokładnie według tej modły kształtują się sonety Grzczyńskiego filozofujące, platonizujące, wychwytujące najtęższe

[1] Porówn. Welti, Geschichte des Sonettes, Leipzig 1884, str. 45.

sprzeciwy ducha Petrarki i jego następców, chwalące Boga ganiące świat i niepokoje młodości. Znajdzie się w nich nawet pochwała człowieka zacnego – Tomickiego.
Według tejże modły kształtują się również ~~po~~ pieśni Szarzyńskiego w tym okresie twórczości, które chcielibyśmy nazwać odami. Bo jakże zbliżone do ody w pojęciu du Bellaya są pieśni: „O Bożej opatrzności" (XIV), „o rządzie Bożym" (XV), „o wielmożności Bożej" (XVI) i pieśni „na kształt psalmów": ~~[illegible]~~ „Ciebie wszego stworzenia, o obrońco wieczny, wzywam..." (XII) i „Panie nam wszechmogący!.." (XIII) Psalm Dawidowy jest gatunkiem bardzo zbliżonym do takiej ody, jakiej chciał ~~[illegible]~~ du Bellay, tylko w nim znaczną rolę odgrywa modlitwa. Modlitewność z psalmu spłynęła do pieśni i przeniknęła do sonetów Szarzyńskiego.
Sonety Szarzyńskiego noszą miano sonetów – próby ód nazywają się jednak pieśniami. Zapewne są one zbyt podobne do psalmów, a zbyt różne od ód Pindara i jego naśladowcy Ronsarda; dalej, utwory refleksyjne Kochanowskiego noszą miano pieśni. Ale przedewszystkiem trzeba zauważyć, że, choć du Bellay rozumie przez ~~traktuje~~ sonet gatunek literacki, z którym tylko tyczy się niezbędnie ~~niezbędnie~~ określony kształt stroficzny, ~~tak na zawsze~~ mimo to sonet stał się przedewszystkiem nazwą strofy – gdy prawidło wersyfikacyjne jest zachowane, utwór bez względu na inne cechy może nosić ~~i~~ i będzie nosić nazwę sonetu. Oda została uznana za utwór wolny od przepisów tyczących się wiersza i strofy;[1]

[1] „...et l'Ode peut courir par toutes manières de vers librement voir en inventer à plaisir, à l'exemple d'Horace, qui a chanté en dix-neuf sortes de vers, comme disent les Grammairiens" (~~Op.~~ k. II r. IV)



nazwa ody wiąże się jedynie z pewnym rodzajem myśli i uczuć przy pewnym rodzaju wysłowienia: „Ponad wszystko — mówi du Bellay — zwróć uwagę na to, aby tego rodzaju poemat był daleki od prostactwa, wzbogacony i wyrażony (illustré) słowami właściwemi (mots propres) i epitetami niezbytecznemi, ozdobiony poważnemi sentencjami i upstrzony (varié) wszelkiego rodzaju barwami i ozdobami poetyckiemi". (Obr. Ks. II, r. IV) Otóż próby Szarzyńskiego były zapewne także w mniemaniu autora zamało wspaniałe, by zniosły ciężar tak odpowiedzialnej nazwy.

Najbardziej w charakterze refleksyjnych pieśni Kochanowskiego są utrzymane pieśni Szarzyńskiego VII (XXI) „Iż rozum człowiekowi potrzebniejszy niż skarby" i IX (XXV) „Iż próżne człowiecze staranie bez bożej pomocy". W pierwszej z tych pieśni upodobnienia do Kochanowskiego są mniej wydatne niż w drugiej. Zato być może, że nawet impuls do drugiej pieśni wyszedł właśnie z pieśni Kochanowskiego: „Nie godzien tego ten świat zawikłany" (ks. II, p. XVII). Kochanowski dojdzie tam do określenia jak powinien postępować „rozumem nadany człowiek", Szarzyński swoją pieśń rozpoczyna od słów: „Mając umysł stateczny czynić co należy"... Kochanowski pyta „co ma ten żywot, na coby bezpiecznie

człowiek mógł karać?" Szarzyński formułuje pytanie: „co na świecie, chyba błąd?" Kochanowski porównywa świat do morza wzburzonego, przez które ma przepłynąć łódź poety – porównanie to samo co do pomysłu, tylko, jak i poprzednie myśli, wyrażone innemi słowami, widzimy u Szarzyńskiego. Ale Szarzyński nietylko powtarza innemi wyrazami, ale powtarza te myśli i dlatego, aby się przeciwstawić Kochanowskiemu najsilniej we wniosku. Szarzyński wskazuje, że na świecie niedość, iż niema nic trwałego, co orzekł Kochanowski, lecz iż znaleźć tam można jedynie „błąd, kłopoty, marności, innę tylko pokoju snadź i szczęśliwości." W konkluzji ~~najprzód~~ swej pieśni Kochanowski upatruje ratunek w cnocie, z której czyni swój kompas. Szarzyński zaś mówi

„Sława smaczna, rozkoszy, władza, siła złota,
Drugdy twą, Zeno twardy, słowem stalna cnota,
Wszytkie łamy na pośród rozgniewanej bogini"...

Kochanowski jest bliski poglądów starożytnych[1], Szarzyński jest chrześcijaninem: całą nadzieję pokłada w Opatrzności Bożej i prosi Boga, aby był sternikiem jego łodzi – tak łódź „skończy bieg w cale."

1) ~~Jak Kochan~~ Jak Kochanowski dalekim był w okresie powstawania fraszek i pieśni od poglądów chrześcijańskich, tego dowodzi częste powtarzanie przezeń myśli, że Bóg śmieje się z człowieka. We fraszce „O żywocie ludzkim":
Naśmiawszy się nam i naszym porządkom
Wetknie nas w mieszek, jako czyniąc łątkom.

verte!

We Fraszce „Człowiek boże igrzysko (Fr. ks. III):

„Nie jako żyw żaden więtszej prawdy z nieba
Jako kto nazwał Bożem igrzyskiem człowieka.
Bo co kiedy tak mądrze człowiek począł sobie,
Żeby się Bóg nie musiał jego śmiać osobie?"

W pieśni IX ks. I-ej:

„Sam Bóg wie przyszłe rzeczy, a śmieje się z nieba,
Kiedy się człowiek więcej trwoże niżli trzeba."

Raz Szarzyński zapamiętał u Kochanowskiego zaczątek myśli i rozwinął zupełnie inaczej – wśród fraszek Kochanowskiego spotykamy przekład z Anakreonta „Ciężko kto nie miłuje, ciężko kto miłuje” – Szarzyńskiemu ta myśl służy za punkt wyjścia w sonecie V.

Fakt podjęcia przekładów psalmów nie był sam przez się uzależnieniem się od Kochanowskiego. Przekłady wierszowane psalmów Dawidowych ~~dawały~~ można było ~~się~~ spotkać w tym czasie na każdym kroku. Ważna różnica między Kochanowskim a Szarzyńskim zaznacza się w fakcie, że Kochanowski tłomaczył Psałterz dość wiernie, a Szarzyński parafrazował, do czego mogła go zachęcić nowa poetyka, lub mogli przyzwyczaić protestanci, którzy postępowali z psalmami ~~[illegible]~~ swobodnie, przemycając w nich niejednokrotnie wykład nowej wiary. Ale w tych przekładach, które nie są zaznaczone przez Szarzyńskiego jako parafrazy (więc p. I [VIII]; p. II [IX]) i są stosunkowo najwierniejsze tekstowi Dawidowemu, ujawnia się w sposobie interpretowania i uzupełniania tego tekstu bardzo daleko idące upodobnienie do przekładów Kochanowskiego.

Upodobnienie ~~jest raczej upodobnieniem~~ tyczy się zwrotów myśli, a nie słów. W ~~wyrażeniach~~ obydwu utworach zachowujący rytm zastosowany przez Kochanowskiego Szarzyński tak starannie unika podobieństw, że przy porównaniu z przekładami Kochanowskiego te psalmy doprawdy robią wrażenie szermierki retorycznej, mającej na celu wykazać, iż przy tak wielu warunkach sprzyjających upodobnieniu stać poetę na tyle odrębności i odrębnego piękna.

Nie znaczy to bynajmniej, aby te psalmy Szarzyńskiego nie wypłynęły z potrzeby serca. Przeciwnie, ujawnia się w nich więcej wzruszenia, niż w odnośnych psalmach Kochanowskiego. Ale podniecenie uczuć nie wyłącza nigdy u Szarzyńskiego ogromu ~~z~~ skrupulatnej pracy artystycznej, skierowanej ku temu, aby utwór przybrał cechy dzieła wysokiego kunsztu. Pod względem artystycznej kontroli nad sobą Szarzyński staje godnie na równi z Kochanowskim i z Plejadą.

Psalm XIX został przez Szarzyńskiego przedewszystkiem rozszerzony ideowo i wyłożony w ślad za temi odmianami, które wprowadził do swego przekładu Kochanowski, uzgadniając ten psalm z duchem chrześcijańskim. Być może, że do zajęcia się właśnie tym psalmem zachęcił Szarzyńskiego ten nadany mu przez Kochanowskiego charakter, wraz z aluzją do humanisty-sceptyka, pomieszczoną w początkowej apostrofie, której oryginał nie posiada.

Głupia mędrości, rozumie szalony,
Gdyś na umyśle tak jest zaślepiony,
Że Boga nie znasz, tem cielesnem okiem
Pojźrzy przynajmniej po niebie szerokiem.

Jest kto, krom Boga .... itd.

Tę apostrofę skwapliwie podejmuje Szarzyński, bo i on chce piętnować „głupią mędrość", „błędy zmysłne": tę pseudo-mędrość, która człowieka zaciemnia i przytępia jego zdolność spostrzegania: „Świadectwo Pańskie wierne

Narodzie, głupią mądrością chlubliwy
I błędom zmyślnym wierzyć uporczywy,
Mnóstwem gwiazd ślicznych niebo ozdobione
Obacz, a zmysły wiedy oświeć zaćmione!

Psalmista rozważa najpierw wspaniałość i ład świata fizycznego; potem ład i piękno świata moralnego, rządzonego przez Zakon Pański. Jest to uszeregowanie bez gradacji. Kochanowski wprowadza gradację:

Ale porządek i ozdoba rzeczy
Nie tak za sobą ciągną wzrok człowieczy
Jako pobożny zakon Pański snadnie
Duszę nawraca i myślami władnie.

Gradację ~~[illegible]~~ stosuje również Karpiński. To położenie nacisku na dziedzinę zjawisk moralnych jest sposobem ujęcia chrześcijańskim.

Także uzupełnieniem tekstu psalmu w duchu chrześcijańskim, jest to, że Kochanowski jako największy grzech „ze wszech brzydliwszy" wymienia grzech pychy i od tego to grzechu oczekuje uwolnienia. A za Kochanowskim Karpiński do prośby

* I w niwecz obróć moje wszytkie złości,
Któremim zmazan prócz mej wiadomości,

dodaje także

A daj, by pychy tobie brzydkiej siła
Do mego serca nigdy nie wchodziła.

Powiedzenie psalmisty: „Zakon Pański niepokalany

„nawracającej duszę", wyrażone przez Kochanowskiego słowami

...pobożny Zakon Pański snadnie
Duszę nawraca i myślami władnie

Szarzyński, targany niepokojem ciągle, tłumaczy: ~~zako~~

...zakon, Panie, twój ku przystojności
Nakłania zmysły i pruje chciwości.

I od siebie także wprowadza Szarzyński pojęcie „świętej kaźni". (p. str. 9)

Lecz w parafrazie tej Szarzyńskiego, ujawniającej wogóle silne natchnienie, widzimy zaznaczenia nadbudowy w stosunku do psalmów Kochanowskiego w ozdobach poetyckich, wprowadzenie dodatkowych obrazów. Nowym w stosunku do Kochanowskiego jest ustęp o pałacu Pańskim na sklepie ognistym, w którym Pan „zawiesił i wietrzne próżności i mokrą wodę zniósł z ziemnej ciężkości." Gdy Kochanowski zapewnia, że „porządne nieba" powiadają Opatrzność ~~Bożą~~ Pańską „nie ludzkim głosem, który nie jest taki, aby go człowiek mógł słyszeć wszelaki, lecz sprawą swoją, ruchem jednostajnym, który wszystkiemu światu nie jest tajnym" – Szarzyński (zgodniej zresztą z psalmistą) <u>słyszy głos</u> stworzenia:

* Nieba machina ... woła; a po wielkim
Świecie jej słyszny głos i uszom wszelkim.

Dalej sam Szarzyński zwraca już uwagę na „jasnych gwiazd

blask, „gdy nieba chmura nie zakrywa". Porównanie słońca do oblubieńca u Łanyńskiego jest znacznie bogatsze:

W psalmie Dawidowym: „a ono jako oblubieniec, wychodzący z łożnice swojej."

U Kochanowskiego:

„....Ogień słoneczny, który kiedy wstaje,
Jako z łożnice nowy oblubieniec,
Niosąc na głowie świetny, złoty wieniec..."

U Łanyńskiego:

„... Kiedy gdy z łoża powstawa swojego
Jak oblubieniec, obleczon z szczerego
Złota ubiorem, a wieniec, z kamieni
Kosztownych sprawion, głowę mu promieni."

Gdy Kochanowski, na podstawie wyrażenia psalmisty „rozweselił się jako obrzym na bieżenie w drogę", przyrównywuje słońce do obrzyma biorącego udział w wyścigach, Łanyński obrzymowi temu nie każe się ścigać (bo z kim?), a tylko „gradem się walić" „do kresu swego" i dodaje mu rys posiadania stu rąk, jako że słońce ma wiele promieni. A dalej u Kochanowskiego:

„Od wschodnich granic wynika ku biegu
A zostawa się na zachodnim brzegu."

U Łanyńskiego bardziej obrazowo:

„Od wschodu bieżąc aż tam, gdzie powstawa
Noc ciemna, gwiazdom światłości dodawa..."

petit proza

petit wiersz

petit wiersz

Odstęp

Jeśli du Bellay zalecał poecie wniknąć w głęboki sens poezji Petrarki i zwracał go ku nowszej platonizującej poezji włoskiej, to trafiał jak nie można lepiej w usposobienie i upodobanie Szarzyńskiego w późniejszym okresie jego życia i dopomagał poprzez pisma tamtych autorów do naturalnego rozwoju psychiki poety polskiego. Przeżycia bowiem psychiczne Szarzyńskiego, jego ewolucja wewnętrzna, nie stawiają go w jakiemś położeniu zupełnie wyjątkowem; jest to zapewne niecodzienny, ale znamienny* objaw epoki w której żył ten

poeta, wbrew temu co pisali krytycy o jego „średniowieczczyźnie".[1]

[W renesansie, wielkim buncie przeciwko ciasnocie i skostniałości prawideł, przy wyrwaniu się żądnej swobodnego rozwoju indywidualności człowieka z ram systemu średniowiecznego, zrealizowały się najróżniejsze możliwości, dusza ludzka przejawiła się wielostronnie. Jeśli szeroko i z szumem rozlały się płytkie fale racjonalistyczno-hedonistycznych systematów filozofji życia, to również wyrył sobie wtedy łożysko głęboki nurt mistycznego neoplatonizmu. Prąd ten przyciągał do siebie jednostki szczególnie poważne i szlachetne, a przejawy jego ściśle się wiążą z naturą chwili ówczesnej, która wszakże nie była chwilą powtórnego przeżycia starożytności w danym jej kształcie, lecz chwilą zaszczepienia i narastania pierwiastków kultury starożytnej na dorobku

1) Faleński: „Sęp... wśród epigonów średniowiecznej zastałości za przeniosłą jeszcze podgia... przy mistycyznie starym się trzyma." (Ateneum, 1881, str. 211.)
Ćwik: „Jeżeli początkowe jego (Szarzyńskiego) utwory podobne są krągłołukiemu pałacowi z czasów renesansu, przeładowanemu ozdobami barokowemi, to ostatnie tchną posępnym majestatem świątyni gotyckiej rwącej się ostremi wieżycami w niebo." (Pam. liter. 1907 z. IV str. 445.)

[illegible]

Kulturalnym średniowiecza.
W twórczości Petrarki, najpiękniej w Kancjonale, wyraziła się walka wewnętrzna człowieka żyjącego na przełomie czasów, pierwszego humanisty w wielkim stylu, który od starożytnych nietylko wyuczył się języka i oddzielnych pojęć, lecz starał się przeniknąć w głąb ich duszy. Starożytni nauczyciele Petrarki uczyli go radości życia i pożądania ziemskiego szczęścia. Między zaś temi pragnieniami, które znalazły żyzną glebę w bujnej naturze poety, a jego średniowieczną religijnością powstał konflikt nie do usunięcia. „Voluntates meae fluctuant et desideria discordant et discordando me lacerant"[1] Stąd pochodzi jego melancholja, „acedia", z której uleczy go tylko inna melancholja przedśmiertnej niemocy, gdy nareszcie poeta całkowicie, ale już i bez tryumfu stanie po stronie myśli, że [illegible] i uciechy ziemskie są próżnością, snem przemijającym, a tylko Bóg sam jest dobrem jedynem, prawdziwem, pewnem, niewzruszalnem![2]
Bolesny konflikt upodabnia do Petrarki florenckich neoplatończyków. Byli to ci z pośród erudytów nowego typu, którzy zastanowili się głębiej nad całokształtem kierunków psychicznych swojej epoki, zaniepokoili się jaskrawemi sprzecznościami i przejęli się pragnieniem stworzenia pojednawczej syntezy, nade-

1) Ep. fam. II, 9, cyt. przez Monnier t. I, str. 138. (Le quattrocento, Paris, 1901)
2) Notice sur Petrarque par lui-même, ... Rimes de Petrarque trad. par J. Poulenc, Paris, 1877.

~~wieca~~

-wszystko skłoniła ku sobie myśli średniowiecznej i oczytem myśli starożytnej - Platonem.

Zdaniem Ph. Monnier, hermeneutyka akademików razi nieledwie dzieciństwem, ich ontologja metafizyczna obraca się w synkretyzm bez spoideł.[1] Ale nie rezultat myślowy stanowi o właściwej wartości tych usiłowań, lecz rozkwit uczuć i stworzenie swoistej atmosfery etycznej, bardzo wzniosłej, co szczególnie wyróżnia adeptów akademji z tłumu humanistów. Florenccy neoplatończycy byli mniej artystami niż Petrarka, który wyzwalał się od udręki wewnętrznej, topiąc przeżycie w dziele sztuki, w subtelnej grze wyrazów. Dlatego ~~wiec~~ rezultatem konfliktu psychicznego Petrarki jest jego artystyczne odbicie w Canzoniere, wynikiem zaś tegoż zjawiska duchowego u „akademików" są próby pojednania przeciwności w uczonych traktatach, a nadewszystko - energiczne przystosowywanie życia do wyznanego ideału moralnego. Bardzo ciekawym dla nas faktem jest dwuokresowość życia założyciela i pierwszorzędnych członków Akademji, nawrócenie się do chrześcijaństwa, ujawniające się w życiu Marsilia Ficino, Pica della Mirandola, Girolamo Benivieni, jak również to, że mimo nawrócenia nie ustaje niepokój wewnętrzny.[2]

1) Monnier Ph. Le quattrocento, Paris 1901, t. II, str. 128
2) Tamże, t. II, str 98-9, 129 " t. I, 81

Akademicy wynosili Platona prawie narówni z Chrystusem. Zapał dla jego nauki, którą uznawali za antycypacyjne objawienie dogmatów chrześcijańskich, zwracał ich nietylko do pism samego Platona, ale i do pism jego następców i komentatorów, którzy im ułatwiali uzgodnienie Platona z chrystjanizmem.[1]

Monnier silnie podkreśla, że akademja florencka nie była oficjalnem stowarzyszeniem, prawidłowo założonem. „Raczej niż szkołą jest ona doktryną, raczej niż kościołem jest religją, pewną jednakową postawą umysłową, pewnym jednakowym stanem duszy, zapałem płomiennym i czystym, jednoczącym w podobnym kulcie wszystkich czcicieli Platona."[2] To zapewniało jej możność ~~[illegible]~~ sięgania wpływem daleko.

Podobieństwo między objawami psychicznymi Szarzyńskiego a Petrarki i, jeszcze bardziej, florenckich neoplatoników jest uderzające i dotyczy dwuokresowości życia, nawrócenia, po którego dokonaniu się, poeta żałuje „skoków młodości", wewnętrznego rozdwojenia tegoż, co tam, charakteru, ~~[illegible]~~ Łączenia filozofji Platona z poglądami chrześcijańskimi.[3] ~~[illegible]~~

---

1) Gaspari cytuje ustęp z listu Marsilia Ficino do Vissariona, w którym Ficino pisze iż „złoto dane przez Boga Platonowi" dopiero po przejściu ogniowej próby w pracowniach Plotyna, Porfirjusza, Jamblichosa i Proklosa nabrało pełnego blasku. (А. Гаспари, История итальянской литературы, Москва, 1895-7, т. II, стр. 148)

Istorija italjanskoj literatury

2) Monnier, Le quattrocento, II, 81.

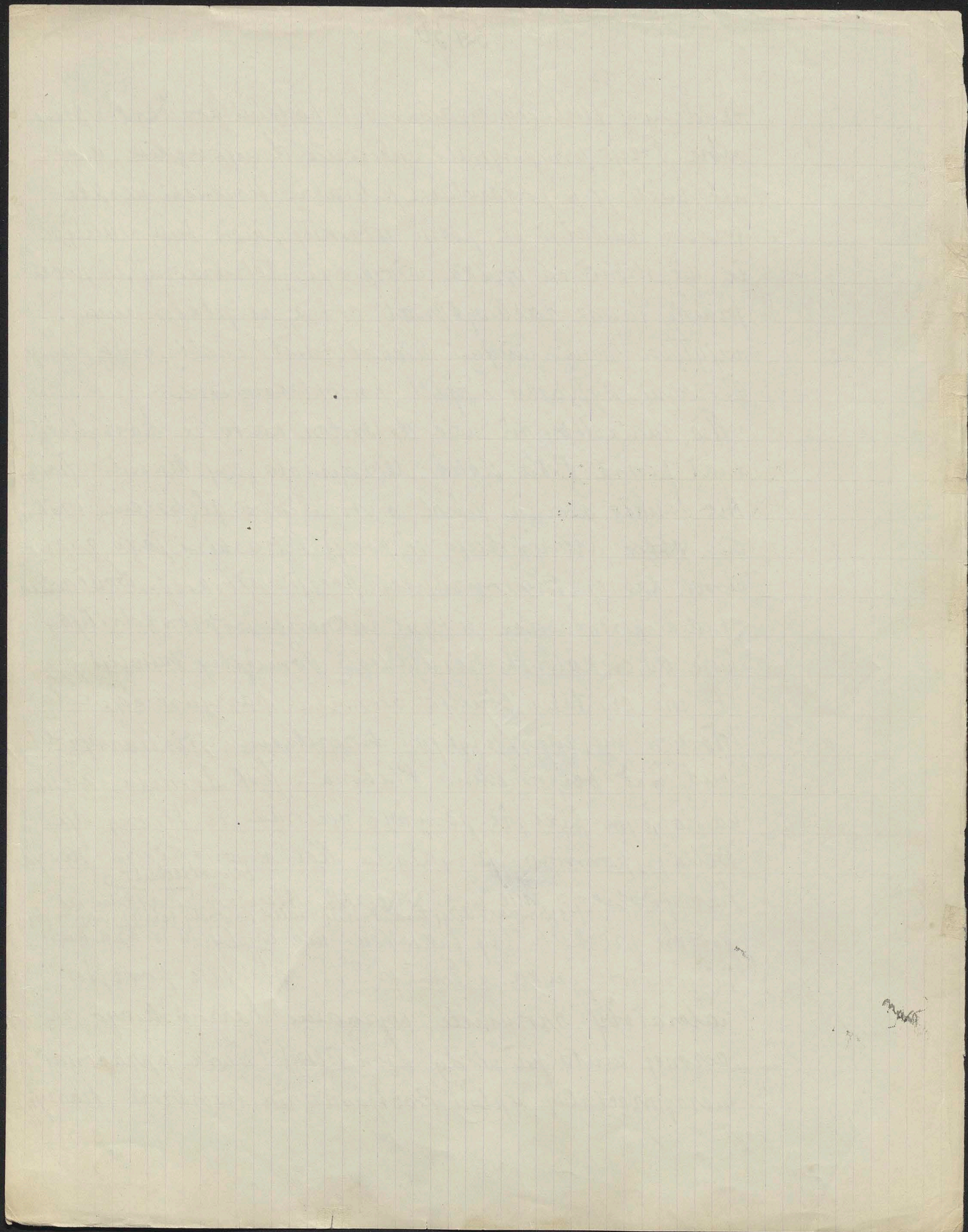
3) Pico della Mirandola, jeden ze sławniejszych członków Akademji, wykazywał w życiu dążenie do czynów o zakroju bohaterskim. ~~[illegible]~~ Po nawróceniu i wyrzeczeniu się uciech świata, energję swoją poświęcił pisaniu traktatów filozoficznych. Pozostawił nieco poezji refleksyjnych podobnych nastrojem do utworów Szarzyńskiego, a także parafrazy psalmów. ~~[illegible]~~

verte!

Jest rzeczą ciekawą że u Zbigniewa Morsztyna wpływ Skaryńskiego spotyka się właśnie z wpływem Pica della Mirandola, którego 12 wierszowanych sentencyj Zbigniew Morsztyn tłumaczył.

Akademicy florenccy częściowo byli poetami poniekąd wbrew sobie. Poezji przypisywali znaczenie drugorzędne, a nawet mieli ją w pogardzie – jednakże florencki neoplatonizm zaważył na poezji włoskiej, może tem silniej, że nie stronił od języka włoskiego. Petrarkizujący poeci prawie zawsze zachwytywali coś z neoplatonizmu, najgłębsi (ponad innymi Michał Anioł) znali jądro duszy Petrarki i głęboko sięgali w neoplatonizm.

Nie znalazłoby się może dowodów na to, że Szarzyński znał pisma Pika della Mirandola, czy Marsilia Ficina. Ale śmiało można mówić o stopniowo głębszem wnikaniu ~~[illegible]~~ Szarzyńskiego w poezję Petrarki i jego znajomości dalszej platonizującej poezji włoskiej. Dokładne studja porównawcze w tym zakresie doprowadziłyby może do ciekawych rezultatów. Pomiędzy innemi, kto wie, czy takie studja stosunku Szarzyńskiego do Włochów nie zaprzeczyłyby twierdzeniu, iż Szarzyński studjował bezpośrednio Platona. Jest bowiem zastanawiającym fakt, że pomimo nacisku ze strony du Bellaya, pomimo przykładu Kochanowskiego, poezja Szarzyńskiego nie nosi ~~[illegible]~~ bezpośrednich śladów znajomości poetów greckich; a przynajmniej trudno w niej znaleźć dowody takiej znajomości, czy fakt ten nie wypływa z braku znajomości języka greckiego? Czy nie tak poczęści należałoby zrozumieć wyznanie Szarzyńskiego, że „uczonej mało pił wody" (Sonet VI [VII])? Ćwik opracował niezaprzeczalny wpływ Boetjusa na twórczość Szarzyń-



skiego – czy zakresu platonizmu Szarzyńskiego nie wypełnia to, co przejął Szarzyński od Boetjusa razem z tem co spłynęło na poetę z literatury Włochów? A dodajmy jeszcze wpływ ody XXV du Bellay'a.

To tylko pewne, że jednak myśl platońska w poezji religijnej Szarzyńskiego żyje i panuje. Od Platona przyszło zagadnienie centralne tej poezji, myśl o nieustannej walce duszy z ciałem, jakby dwuch wrogich istot sprzęgniętych w jedną. I takie wiele wzmianek, a zwłaszcza sonet VI, cztery ostatnie strofy pieśni XVII „O bożej opatrzności" przywodzą na pamięć naukę platońską o ideach. Poezja religijna Szarzyńskiego stanowi prawdziwie zastanawiający zespół myśli i uczuć platońskich, chrześcijańskich i starozakonnych-Dawidowych. I mimo apostrofy do Matki Boskiej i mimo zdań, które każdy chrześcijanin za Szarzyńskim powtórzy, wydaje się, że ta poezja jest jednak stosunkowo najmniej chrześcijańska. W pięciu sonetach i jedenastu pieśniach (religijnych) ani razu poeta nie wymienił Chrystusa[1], ani, mówiąc o cierpieniu, pomyślał o Jego cierpieniu ofiarnem. Mówiąc o miłości i miłosierdziu myślał o miłości do Boga i o miłosierdziu Bożem.

Nie zgłębiał Chrystusowego przykazania miłości i gdy wspominał bliźniego człowieka, to najczęściej jako wroga.

---

[1] O Chrystusie wspomniał Szarzyński raz w wierszu na cześć Batorego i dwa razy w epitafjach (XXXV i XXXVIII).

Wniknięciem Szarzyńskiego w poezję włoską trzeba też pewno tłumaczyć tak ważne zjawisko, jak stopniowy rozbrat ~~tego poety~~ jego z dydaktyzmem. Zdaniem prof. Dobrzyckiego[1], literatura polska XVI w. do Kochanowskiego jest „od góry do dołu dydaktyczna, nauczająca.” Najwybitniejszy pisarz przed Kochanowskim, Rej, wyłącznie nauczał i moralizował. Ten dydaktyzm, stanowiący jedną z najznamienniejszych cech literatury średniowiecznej, był w Polsce XVI w. częścią rysem pozostałym ze średniowiecza, częścią zaś wywołała go potrzeba chwili, wzmożony ruch rozwojowy społeczeństwa, przemiany religijne, społeczne, polityczne. Dopiero w stadjum dalszego rozwoju literatura nasza „zaczyna żyć także i własnem życiem, własnemi kwestjami, nie zaniedbując zresztą roli nauczania. Obok Reja i Bielskiego powstaje Kochanowski i Szarzyński”.[2]

Kochanowski był pisarzem, który rozwijał w sobie dwa charaktery: żył własnemi kwestjami, własnem życiem, nie zaniedbywał jednak nauczania. Inaczej nieco ma się rzecz z Szarzyńskim. Utwory jego o charakterze dydaktycznym koncentrują się we wczesnym okresie jego twórczości. Niezawodnie

1) St. Dobrzycki, Pieśni Kochanowskiego, Rozpr. Ak. Umiej. Serja II t. XXVIII, r. 1906, str. 155.

2) " Rej, Pam. liter. 1905, z. IV str. 399.

do dość wczesnych wierszy należy zaliczyć „Statuta Kupidynowe" (XXV) i „Statuta Fortuny" (XXVI), a późniejszy napis „na statuę albo na obraz śmierci" (L) tłumaczy się jako pendant do poprzednich. Poza tym charakter dydaktyczny posiadają: wczesna fraszka (LXII) „do Żonie", wiersz o cnocie szlacheckiej (LVII), wcześniejsza fraszka (XLII) tłumaczona z Marcjalisa o Królu Agatoklesie. Ta ostatnia fraszka jest znamienna przez wyeliminowanie morału z późniejszej redakcji: redakcja pierwsza kończy się nauką: „Miej fortunę na wodzy, który z ubogiego stanu prędko dostąpił stolca wysokiego." Natomiast w ostatnich słowach redakcji drugiej:

„O szczęśliwy, kto stanu dostawszy wielkiego,
Pomni, czym był i baczy moc szczęścia zmiennego"

zawiera się nie przestroga, lecz niepozbawione melancholji westchnienie, refleksja uczuciowa.

Dydaktyzm z charakterem osobistego zwierzenia łączą: jednozwrotkowa fraszka (XLIII) („Ubogiś! ubogim być musisz zawdy...") i krótki wierszyk (XLIV) „do jednego." W pierwszym wypadku poeta tłumaczy naukę Marcjalisa, w drugim może parafrazuje napomnienie du Bellay'a[1], ale i tu i tam ujawnia się tak ścisły związek refleksji z doświadczeniem osobistem i tyle uczucia, że utwory te są na tyleż pouczeniami co zwierzeniami.

1) „Tylko, chcę napomnieć tego, kto dąży do sławy niepospolitej (non vulgaire), aby oddalił się od niedorzecznych chwalców, aby zbiegł od gminu nieświadomego, gminu wrogiego wszelkiej rzadkiej i dawnej wiedzy: niech zadowoli się nielicznymi czytel-

Verte!

-nikami na wzór tego, który nie życzył sobie więcej, ~~jak~~ niż mieć za słuchacza Platona i na wzór Horacego, który chce, aby dzieła jego były czytane tylko przez trzech, lub czterech, między którymi jest August."

(Obrona ks. II, r. XI).

Wiersz Szarzyńskiego brzmi:

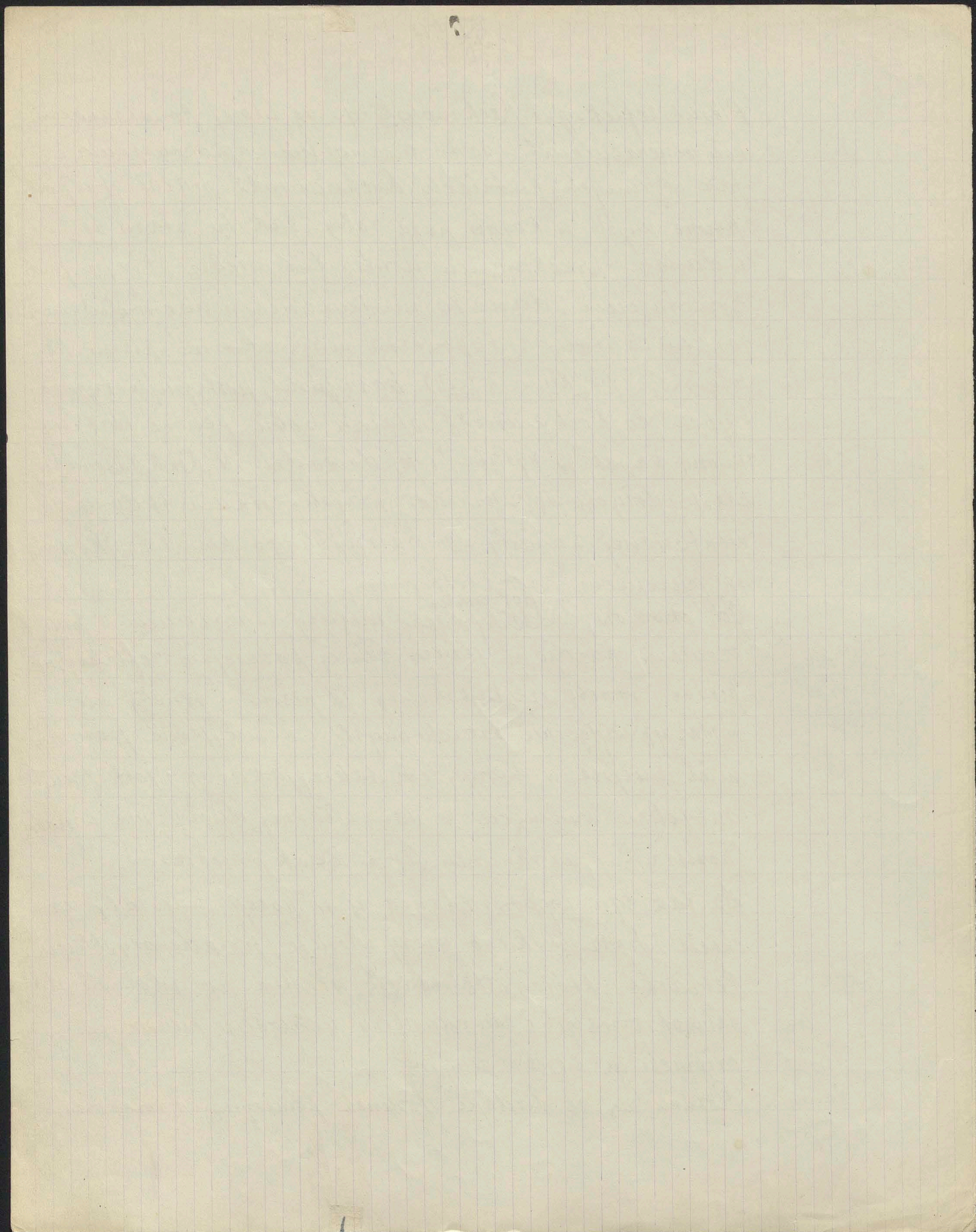
Głupie i próżno swą głowę psujesz,
Jeśliże gwałtem w tem usiłujesz,
Byś się podobał we wszem każdemu:
Pan, co mógł wszystko nie zdołał temu.
Nie to, iżeś jest u tanich tani;
Przestawaj na tem, że cię nie gani
Choć mały poczet ludu bacznego.
Więc ty dla zdania gminu prostego
Masz puścić cnoty zabawę świętą
I tem ubłagać zazdrość przeklętą?! ×

Pieśni refleksyjne Kochanowskiego są raczej pouczeniami niż zwierzeniami, - są to mianowicie samopouczenia. Jak w innych pieśniach Kochanowski starał się wpoić pewne myśli w kogoś poza sobą, tak tu stara się w danem przekonaniu utwierdzić siebie. Pieśń jest rozwinięciem danego mniemania i udowodnieniem go. Charakter samopouczeń mają również pieśni Szarzyńskiego VIII (XXI) i IX (XXII). Szarzyński, postępuje tymże trybem, co Kochanowski, stawia sobie pewną tezę (wyrażoną nawet w tytule) i jej dowodzi. U Kochanowskiego często dołącza się życzenie przystosowania się do argumentowanej zasady - u Szarzyńskiego pieśni te kończą się życzeniem modlitewnem.

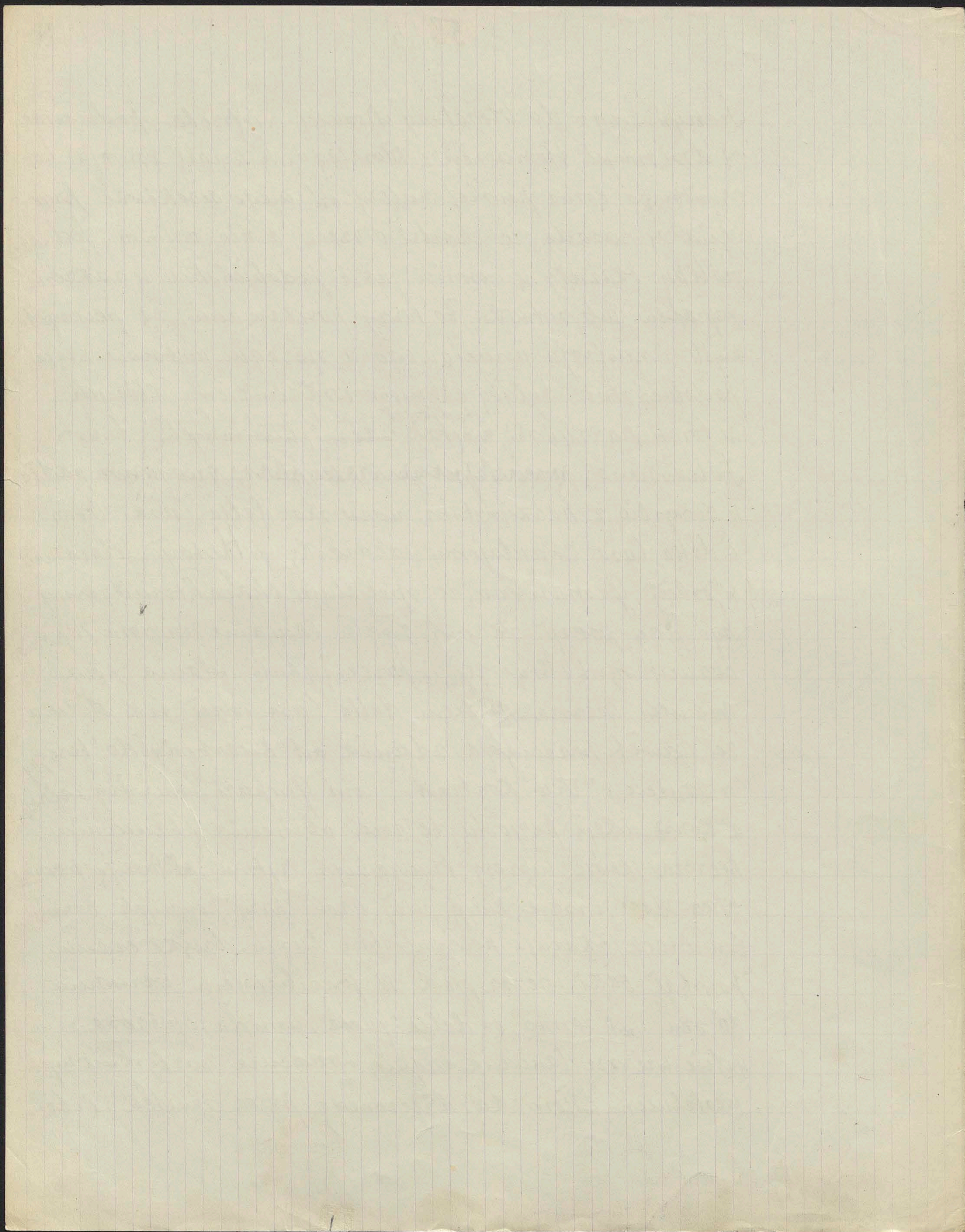
Od utworów, ~~[illegible]~~ pośrednich między zwierzeniem a pouczeniem, bardzo się jednak różnią późniejsze refleksyjne pieśni i sonety Szarzyńskiego. Te pieśni i sonety nie wyrażają wyłącznie takich myśli i uczuć, jakie powinny mieć miejsce w duszy, lecz takie, jakie są; jest tam subtelne wniknięcie w stan własnej duszy, nie wywód pouczający, ale samoanaliza ~~[illegible]~~ [illegible].

Do takiego wypowiadania się w poezji musiały zachęcić Szarzyńskiego wzory włoskie, przedewszystkiem Petrarka, którego ~~[illegible]~~ właśnie za zdolność do samoobserwacji i samoanalizy nazwano pierwszym człowiekiem nowoczesnym.

Rozumie się, że badając stosunek późniejszej twórczości



Szarzyńskiego do literatury włoskiej nie trzeba spodziewać się z dosłownych tłumaczeń z włoskiego. W miarę rozwoju Szarzyńskiego coraz pewniej należy od niego oczekiwać przejęcia się zasadą, że chodzi o rzecz, a nie o słowo. Jednakże jeśliby okazały się z różnic jakieś podobieństwa w zakresie wyrażeń lub rytmiki, to przy powtarzaniu się pewnych myśli i nastroju uczuciowego u szeregu autorów, także podobieństwa byłyby cennym wskaźnikiem, których autorów Szarzyński studjował ~~znał~~ [illegible] ~~zaczerpnął, lub innych~~. Z ust Faleńskiego, ~~[illegible]~~ padło w związku z Szarzyńskim nazwisko della Casa. Otóż o della Casa znajdujemy wskazówkę w Historji literatury włoskiej Gaspari'ego, że specjalnie charakterystyczny rys jego poezji stanowi ciągłe łamanie wiersza za pomocą cezury syntaktycznej i przeciąganie zdania poza granice wiersza, w czem della Casa idzie tak daleko, że nawet przeciąga zdania od kwartyny do tercyny w sonecie. „Ten kontrast – mówi Gaspari – między wierszem a konstrukcją peryodu, te rozdrobnienia i łamania wiersza, które niszczą symetryczność rytmu, ~~oddają pewien stan~~ rzeczywiście mają swój urok przy pewnych poważnych tematach, okazują pewien stan duszy, dzięki czemu powstał taki wiersz, jak w prześlicznem wezwaniu do snu: „O sonno, o della queta, umida, ombrosa, gdzie wiersze łamane czynią wrażenie roztęsknionych westchnień człowieka, dręczonego przez smutek i bez-



jemność."[1] I oto częstość przeciągnięć syntaktycznych i jakgdyby głębsza celowość w ich stosowaniu jest znamiennym rysem rytmiki Szarzyńskiego. Nie należałoby więc może wskazówki Faleńskiego co do della Casa zbyć tak lekko, jak to uczynił w swojej monografji o Szarzyńskim Ćwik.

Badania Ćwika w zakresie stosunku Szarzyńskiego do dzieła „De consolatione philosophiae" Boetjusa dały ważne pozytywne rezultaty. Ćwik ujawnił, że Szarzyński często parafrazuje Boetjusa, czasem tłomaczy go dosłownie.

Wysuwa się jeszcze sprawa stosunku późniejszej twórczości Szarzyńskiego do poezji francuskiej. Nie jest to ważnem, że w wierszu na cześć Batorego spotkać się może wpływ Kochanowskiego (wiersz na śmierć J. Tarnowskiego) z wpływem Marot'a (VI opuscule à Mons. M^sieur^ François de Bourbon). Ale trzeba zestawić z wierszami Szarzyńskiego najbardziej religijnie nastrojony, a zarazem platonizujący utwór du Bellaya odę XXII: Au Reverendissime Cardinal du Bellay.

Czytamy w tej odzie:

Tout autre animal apporte
Plus grande commodité,
Armant sa nativité
D'une défense plus forte.
L'homme seul à sa naissance,
Par gémissement et pleurs
Témoigne son impuissance,
Présage de ses malheurs.

petit

← w son. II (III) Szarzyńskiego „na słowa Jobowe":
Z wstydem poczęty człowiek, urodzony
Z boleścią, krótko tu na świecie żywie
I to odmiennie, nędznie, bojaźliwie..."

---

1) А. Гаспари, История итальянской литературы, т. II, стр. 440.
A. Gaspari, l. c. II, 440.

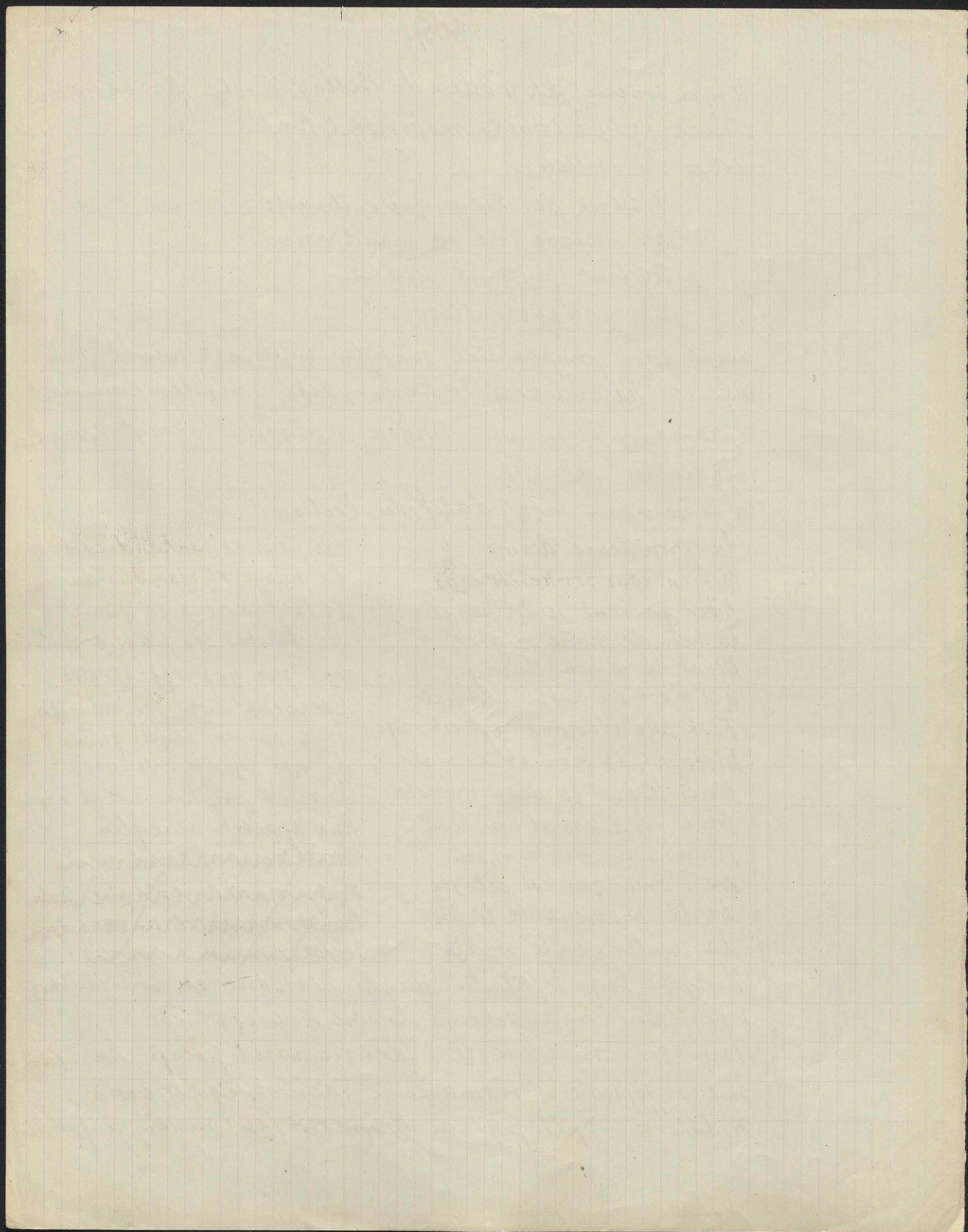
W tym sonecie, jak w odzie du Bellay, poeta przeciwstawia względy człowieka majestatowi Boga.
Ustęp du Bellay'a:

> N'est-ce pas Dieu, qui embrasse
> Des membres de ce grand corps
> Agitant toute la masse
> Par amiables discors?

musi nam przypomnieć nietylko myśli, ale nawet wyrażenia Szarzyńskiego o Bogu „który wszystko porusza" wprawiając elementy świata w „zgodne spory" i wzgodne błędzenie". (XV, XVI)
W tejże odzie mówi dalej du Bellay:

> La providence divine
> Mit en nous ses petits feux
> Nous faisant sentir par eux
> Le lieu de notre origine.
> Ainsi de raison l'usage,
> Qui n'est en autre animal,
> Fait que l'homme qui est sage,
> Discourt le bien et le mal.
> Mais le gros fardeau moleste,
> Dont notre esprit est vêtu,
> Tarde souvent la vertu
> De l'âme qui est celeste.
> De là provient la liesse,
> La douleur et le souci,
> La peur et la hardiesse,
> La haine et l'amour aussi.
> De là provient la furie
> De toutes les passions,
> Qui sur nos affections
> Exercent leur seigneurie:
> Si la raison seule guide
> De nos esprits aveuglés
> Souvent ne hausse la bride
> Aux appétits déréglés.
> ~~[illegible]~~
> ~~[illegible]~~
> ~~[illegible]~~
> ~~[illegible]~~

Związku tego wykładu nauki platońsko chrześcijańskiej z myślami Szarzyńskiego dowodzić niepotrzeba.
Warto też zaznaczyć, że i fakt, iż wśród poezyj Szarzyńskiego pojawiło się tłumaczenie łacińskiego wiersza Witalisa – Epitaphium Rzymowi (XL) należy najpewniej



zawdzięczać du Bellay, który ten wiersz przełożył nieznacznie dosłownie w *Antiquités de Rome*.[1] Przekład Iwaszkiewicza jest w granicach możliwości wierny oryginałowi, którego szczerość w grze słów musiała się w owym czasie szczególnie podobać.

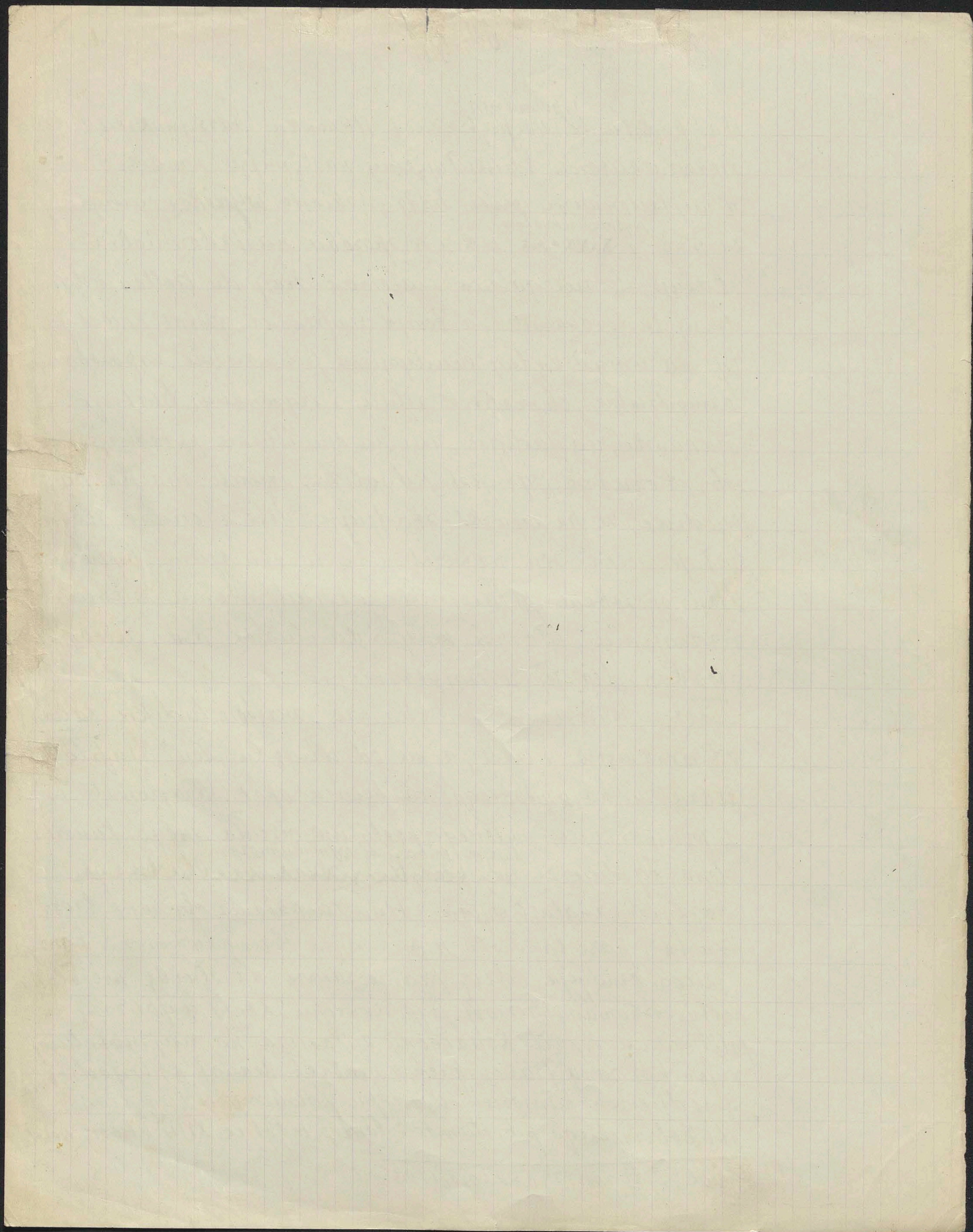
---

1) ~~Le premier livre des~~ *Antiquités de Rome*, Livre I, III:

Nouveau venu, qui cherche Rome en Rome
Et rien de Rome en Rome n'aperçois,
Ces vieux palais, ces vieux arcs que tu vois
Et ces vieux murs, c'est ce que Romme on nomme:
Vois quel orgueil, quelle ruine, et comme
Celle qui mît le monde sous ses lois
Pour donter tout, se donta quelquefois,
Et devint proie du temps, qui tout consomme.
Rome de Rome est le seul monument,
Et Rome Rome a vaincu seulement.
Le Tybre seul, qui vers la mer s'enfuit,
Reste de Rome. O mondaine inconstance!
Ce qui est ferme, est par le temps détruit,
Et ce qui fuit, au temps fait résistance.

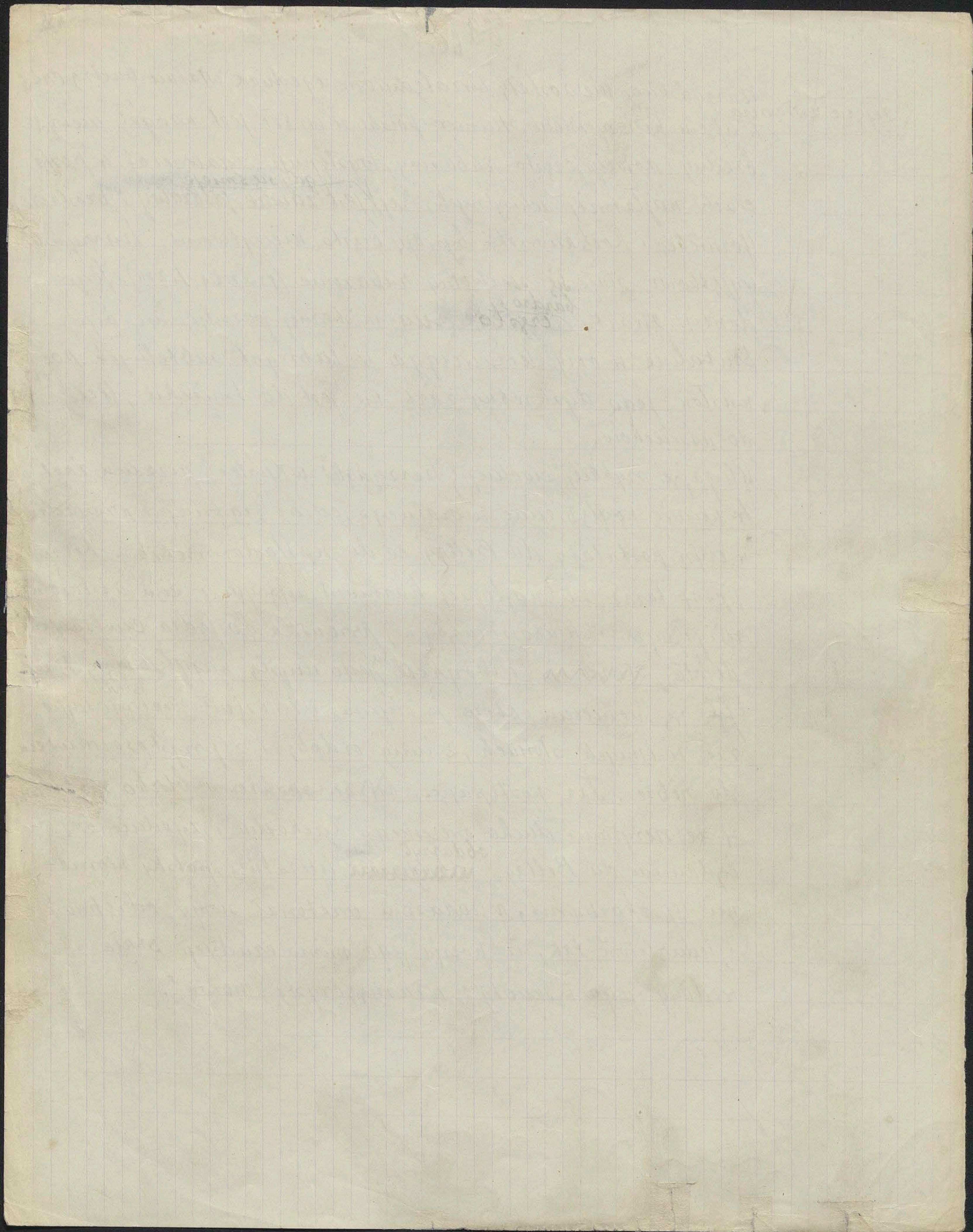
Na podstawie powyższego rozpatrzenia stosunku Szarzyńskiego do szeregu autorów formułujemy następujące wnioski:
W naśladowaniu przez Szarzyńskiego wzorów cudzych, zarówno w wyborze utworów, jak i w sposobie naśladownictwa okazuje się szczegółowa znajomość teorji du Bellaya i dążenie do jej zastosowania. Ta teorja trafiła na grunt podatny, t.j. na umysł żądny erudycji, a jednocześnie usposobienie samodzielne, charakter silnie zarysowany. Dlatego Szarzyński, naśladując, ani na chwilę nie przestaje być sobą, twórczość jego jest jednolita; śmiało można powiedzieć, że Szarzyński, studjując dzieła cudze, dobierał je „selon son naturel" i że to studjum było dlań sposobem pełniejszego uświadomienia siebie i rozwijania własnej indywidualności, oraz zdobycia środków dla jej uzewnętrznienia.
I tak: Mniemanie du Bellaya, że „wszyście ludzkie zalety od wniknięcia w rzecz, a nie od dźwięku słów" trafiło zrazu u Szarzyńskiego na pewien opór, skrzyżowało się z pragnieniem młodego poety ujawnienia swego kunsztu słowa. Zgodnie ze swym młodzieńczym humorem ~~[illegible]~~ Szarzyński znalazł wyjście z tego zawikłania, obierając drogę żartu i parodji. I oto, w pierwszym okresie twórczości Szarzyńskiego, erudycja idzie prawie zawsze na służbę wesołości poety, wspomaga rozwój jego dowcipu, który, najbliższy gallijskiemu esprit, kształcony zwłaszcza na najsubtelniejszych pur sang francuskich zwrotach Marot'a, wyodrębnia się w dziejach humoru i dowcipu polskiego. W rozprawie St. Dobrzyckiego p.t. Humor i dowcip w Polsce XVII w. utwory wesołe

1) „Lud" T. XI zesz. I, Kraków, 1905.



Szarzyńskiego nie zostały uwzględnione, a jednak właśnie budzą one zajęcie zwłaszcza w ujęciu historycznem. Humor polski w w. XVI jest naogół niewybredny, dowcip, często rubaszny, występuje zazwyczaj w postaciach najłatwiej uchwytnych. Rej, jest gdy się śmieje ~~zawsze~~ jaskrawy i prostacki, Górnicki i Kochanowski bywają często niewytworni. Szarzyński tylko wyjątkowo staje się swawolny rubasznie (fraszka L XVII). Jego dowcip, oparty bardzo ~~często~~ na misternej parodji, nie bije brutalnie w oczy, lecz wciąga w labirynt subtelnych pomysłów, jego dyskretny żart nie jest do śmiechu, lecz do uśmiechów.

Ulegając szybkiej ewolucji, Szarzyński wkrótce porzuca żart. W miarę pogłębienia moralnego, coraz trafniej wprowadza w czyn postulaty du Bellay'a co do naśladownictwa. Kierując się teraz ku najlepiej harmonizującym z nim utworom religijnym i platonizującym, przenika do jądra cudzego dzieła, ~~[illegible]~~ wzbogaca się jego myślą najgłębszą, przej~~[illegible]~~muje się uczuciem, które je ożywia, i tę istotę rzeczy stara się wyrazić w innych słowach, z inną ozdobą i z przystosowaniem do siebie. Tak postępując, ~~[illegible]~~ blisko spokrewnił się ze szczytami ducha ówczesnego Zachodu i, zgodnie z żądaniem du Bellay'a obdarzył ~~wiązaniem~~ literaturę polską niezna-nymi jej skarbami, a zarazem uratował swoją odrębność i jednolitość, tak, iż poezja jego mimo erudycji stała się według jego tęsknoty: „własną, czystą, nową".



II

Umiejętność przystosowania formy do treści

1. I. „Uczoność" mowy poetyckiej.

Pragnąc przyczynić się do wykształcenia i wzbogacenia francuskiej mowy poetyckiej, du Bellay wskazuje jako najskuteczniejszą drogę do tego celu – zapożyczanie z cudzych literatur głębokiej i uczonej treści poezji i wyrażanie tej treści mową rodzimą. Stawiając takie wymaganie du Bellay kieruje się silnem poczuciem potrzeby wzajemnej odpowiedniości w poezji – treści i mowy.
Aby należycie wyrazić treść „uczoną" poeta musi w pewien sposób kształcić mowę, dociągnąć ją do poziomu mowy „uczonej."

Więc du Bellay żąda od poety, aby zbiegł od tłumu, nie liczył się z głosem opinji nieświadomego ogółu, nakazuje mu, aby cofnął się w zacisze i wymaga usilnej pracy w samotności: niech poeta poprawia, dodaje, odejmuje, odmienia, czego nie mógł robić w pierwszym porywie i zapale twórczym. (Obr. ks II, r. XI)
W satyrze na poetę-dworaka[1] du Bellay ironicznie go przestrzega: „mais garde toi d'user

Des mots durs, ou nouveaux, qui puissent amuser
Tant soit peu le lisant: car la douceur du style
Fait que l'indocte vers aux oreilles distille!"

Zatem, stosując tę przestrogę naodwrót, dowiadujemy się

1) „Le poète courtisan".

że poeta nie ma nawet cofać się przed słowem twardem, jeśli go wymaga wzgląd wyższy nad potoczystość wiersza. — Te wskazówki należy zestawić z cennem spostrzeżeniem Chmielowskiego co do poezji Karpińskiego[1]:

„Rzecz szczególna — mówi Chmielowski — wiersze młodociane są gładkie i potoczyste; późniejsze — chropowate; ale w tamtych niema zwrotów oryginalnych, autor posługiwał się frazeologją utartą; w tych zaś jest takie zindywidualizowanie wyrażeń, taka świeżość w przenośniach, taka malownicza zwięzłość, że wynagradzają one niewyrobienie wierszowe"...

Odczucie chropowatości późniejszych utworów Karpińskiego zapewne częściowo należy złożyć na karb nieuwzględnienia pewnych właściwości rytmu Karpińskiego. Ale niewszystkie tarcia są pozorne i przy najlepszej woli niepodobna nie zauważyć usterek. Czytelnika musi odstręczać tak zawiłe przekładnie jak:

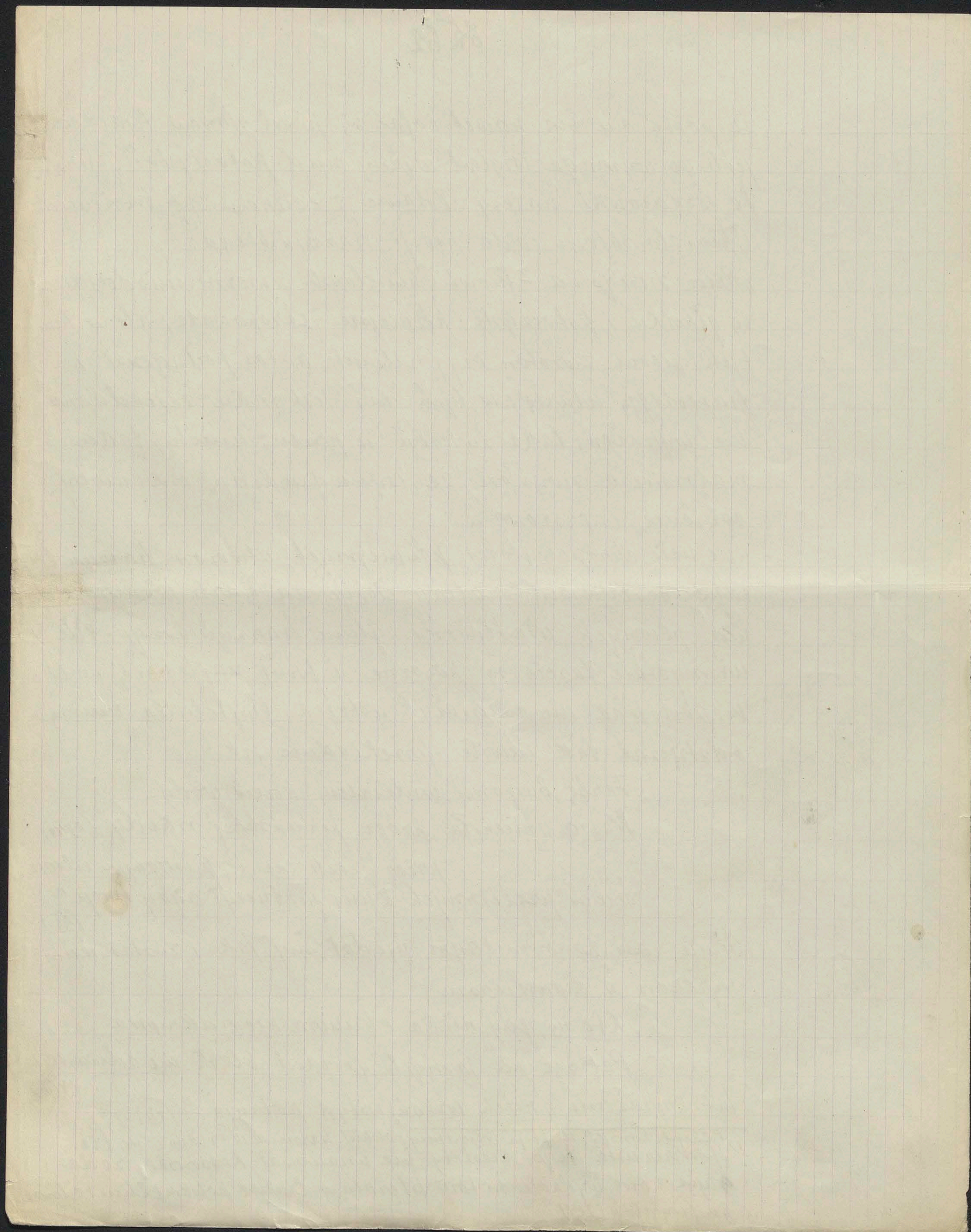
„Farbą Bugowej, widziałem, krew wody
Nasza zmieniła przez pohańskiej szkody" (XVIII)
i „przez rozliczne i spuszczając zdroje
Krew przeciwnych, Dunaju, tuczył ryby twoje" (XX)

Silnie razi zarówno rym niedołężny, jak i zestawienie wyrazów w dwuwierszu

„Kto się, gdy nieba chmura nie zakrywa
Patrzy na jasnych gwiazd blask nie zdumiewa:" (VIII)

lub wyrażenie „niech wokoło wstyd pokryją..." (XII) itp.

1) P. Chmielowski, Historya literatury polskiej, Warszawa 1899, tom I, str. 222. Spostrzeżenia tego niestety nie uszanował Kossowski, redagując nowe wydanie Historji literatury ~~Chmie~~ polskiej Chmielowskiego. (~~wyd.~~ 1914).



Różnica pod względem gładkości i łatwości wysłowienia między wierszami wczesnemi i późnemi jest istotna. Zarazem jednakże samo się ona tłomaczy wysiłkiem w kierunku oznaczonym przez du Bellay'a. Kilka utworów Szarzyńskiego posiadamy w dwuch redakcjach (psalm LII, wiersz o cnocie szlacheckiej, epigramat „Bóg nas zrodził", fraszka o królu Agatoklesie) Porównanie dwuch redakcji za każdym razem dowodzi, jak usilny trud poprawczy stosował Szarzyński do swoich utworów. Poeta stopniowo coraz poważniej walczył z mową, służąc dwu dążeniom: szukał wyrazów trafnych dla coraz trudniejszej treści i baczył, aby te wyrazy i ich zespoły były „uczone", niepośrednie; + dążąc ku temu, mijał się z prostotą, musiał nieraz trafić na ~~zespół~~ słowo twarde i zgodzić się na zespół niezgrany.

Wysiłek ~~xx~~ w kierunku dostrojenia mowy do uczonej treści du Bellay stara się poecie ułatwić, podsuwając mu przepisy, dotyczące składni, oraz kształtowania wyrazów. (Obr. ks. II r. IX) Szarzyński do tych przepisów zastosowuje się dokładnie. Co do składni du Bellay życzy sobie, aby poeta usiłował naśladować jak najdokładniej układ zdania i sposób mówienia łaciński, na ile tylko pozwolą na to swoiste właściwości obu języków (łaciny i francuskiego).

Fakt zbliżania układu zdań polskich do układu łacińskiego w poezjach Szarzyńskiego został szczegółowo wyświetlony w monografji Ćwika.[1] Gdy uwzględnimy obeznanie poety z teorją du Bellay'a dążenie Szarzyńskiego ~~xxxx~~ ~~xxxxxxxxxx~~ okaże się świadome i celowe. Studjum

[1] Pam. liter. 1907. zesz. III, str. 308, zesz. IV, str. 442-43

składni łacińskiej niewątpliwie przyczyniło się znacznie do nadania wyrażeniom Szarzyńskiego tak bardzo dlań znamiennej zwięzłości.

Do zwięzłości zachęcał Szarzyńskiego du Bellay także kiedyindziej, zalecając unikania słów zbytecznych. Ale Szarzyński, idąc zapewne za przyrodzoną skłonnością, wszakże zdaje się lepiej jeszcze, niż sam du Bellay, pojął, że postulat zwięzłości jest pierwszym do spełnienia, jeśli chodzi o nadanie mowie waloru uczoności.

Du Bellay radzi naśladować, tak jak łacińską, również i składnię grecką, zwracając uwagę na bliskie podobieństwo między językiem francuskim a greckim. Może właśnie ta okoliczność podobieństwa języka francuskiego i greckim, wobec odczucia różnic między temi językami a polskim, a może nieznajomość języka greckiego sprawiła, że Szarzyński całą uwagę zwrócił w kierunku upodobnienia składni polskiej do łacińskiej.

Poeta, zdaniem du Bellay'a, winien nietylko uczyć się od starożytnych składni, lecz i wzbogacać rodzimy język poetycki wyrazami nowemi, kształtując je na wzór ~~starożyt.~~ wyrazów języków starożytnych. Jest to bardzo ciekawe sprawdzić, jak Szarzyński stosował odnośne wskazówki du Bellay'a, przyczem bądź tworzył neologizmy, bądź korzystał z mniej pospolitych wyrazów istniejących. A tak du Bellay zaleca „śmiałe" użycie czasownika w trybie bezokolicznym, zamiast rzeczowników. Przykłady: l'aller, le chanter, le vivre, le mourir. Więc Szarzyński mówi: „I nie miłować ciężko i miłować nędzna pociecha", a obok tego spotykamy u niego szereg takich rzeczowników odczasownikowych jak „miłowanie", „bojowanie", „zepsowanie", „zrozumność".

Du Bellay żąda formowania rzeczowników odprzymiotnikowych (adjectifs substantivés)[1], jak „le liquide des eaux", le vide de l'air itp.
U Karpińskiego czytamy:

„..... zawiesił i wietrzne próżności
I mokrą wodę zniósł z ziemnej ciężkości." (p. I (VIII))

a poza tym jaskrawym dowodem wierności nauczycielowi, spotykamy jeszcze cały szereg takich formacji: „szczęśliwość", „luboś", „zwierzchność" itd.
Du Bellay poleca łączenie z bezokolicznikiem takich czasowników i imiesłowów, które z natury swojej z nim się nie łączą, np. tremblant de mourir, volant d'y aller, zamiast craignant de mourir i se hâtant d'y aller — Karpiński używa przymiotników odprzysłówkowych tam, gdzie należałoby użyć pokrewnych imiesłowów:

Narodzie głupią mądrością chlubliwy
I błędom zmyślnym wierzyć uporczywy[2]

Du Bellay zachęca do użycia „des noms pour les adverbes", a jak to rozumie, wyjaśnia się na przykładach: ils combattent obstinés, zamiast obstinément, il vole leger, zamiast legerement.
U Karpińskiego: „Skąd jak gwałtem okrutne obłoki
I Tytan prędki lotne czasy pędzi!" (Sonet (II))

Du Bellay wskazuje, ~~że~~ że jest jeszcze „tysiąc innych sposobów mówienia, które będziesz mógł poznać przez częstą i ciekawą lekturę lepiej, aniżeli ja potrafiłbym je wypowiedzieć." Jest w tem zachęta do dalszych doświadczeń, których Karpiński nie omieszka czynić. Pomiędzy innemi znamienne dla Karpińskiego są przymiotniki negatywne, formowane z istniejących pozytywnych przez dołączenie przyimka „bez", dzięki którym powstają

[1]) pourvu que telle manière de parler ajoute quelque grâce et véhémence: et non pas „le chaud du feu," le froid de la glace, le dur du fer et leurs semblables.
2) Chrzanowski w przedmowie do wyd. Poezji Karpińskiego zwraca uwagę, że

verte!

11

przez poetę ulubione są przymiotniki na -liwy:

bojaźliwy, wątpliwy, troskliwy, obłędliwy, wstydliwy, żałośliwy, chętliwy, tęskliwy, płaczliwy, złośliwy, poigliwy...

~~151~~

wyrażenia tak zwięzłe jak: „Panna bezrówna", „zakochanie wszego bezżądne".

W związku jeszcze z powyższemi uwagami, du Bellay zaleca z naciskiem przejąć od starożytnych częstą u nich postać mowy – omówienie (antonomasie) – jest to bowiem również zamiana właściwego słowa bardziej pośredniego przez wyrażenie rzadsze, bardziej uroczyste. Szarzyński pilnie stosuje omówienie np. w sonecie do Najświętszej Panny (son. III [IV]). I także zużytkowuje jeden z przykładów omówienia przytoczonych przez du Bellaya: „le père foudroyant", zamiast Jupiter, pisząc: „dla możnej Junony

[Władającego gromem pana żony (L X)

petit wcięcie (z odstępem)

Wreszcie, skoro du Bellay poucza, że nietrzeba mówić: „depuis l'Orient jusques à l'Occident, lecz np. „depuis ceux qui voient premiers rougir l'aurore, jusques là où Thetis reçoit en ses ondes le fils d'Hyperion" – u Szarzyńskiego znajdzie się zbudowane skromniej, bez nieodpowiedniej dla psalmu mitologji, ale według tejże zasady – wyrażenie:

[„Od wschodu biegąc aż tam, gdzie powstawa
Noc ciemna..." (ps. I (VIII))

W sprawie nadania mowie poetyckiej charakteru uroczystości niemałą rolę odgrywają [jeszcze] rymy. Dlatego ~~też~~ rymowanie omawia du Bellay w osobnym rozdziale, (ks. II, rozdz. VII) zalecając usilnie, aby rymy były bogate. Jednakże poeta nie ma rymować wyrazów podobnych jak „éminent" i „imminent", „misericordieusement" ~~et~~ i „mélodieusement". Natomiast du Bellay zaleca rymować wyrazy bardzo

długie z bardzo krótkiemi (les mots manifestement longs avec les brefs, aussi manifestement brefs) Du Bellay ma tu na myśli podział wyrazów na długie i krótkie według samogłosek długich i krótkich, dlatego „passe" jest krótsze od „trace", „metre" od „maitre". Ale przykład chevelure – hure mógł naprowadzić Jarzyńskiego na pojęcie wskazówki du Bellay[a] w sensie zachęty do rymowania wyrazów wielosylabowych z jedno- lub dwuzgłoskowcami, jak w rymach „ale – doskonale", „iż nie – opiszynie", „i to – sowito" itd. Skłonność Jarzyńskiego do rymów bogatych i trudnych jest widoczna i była podkreślana przez krytyków.[1]

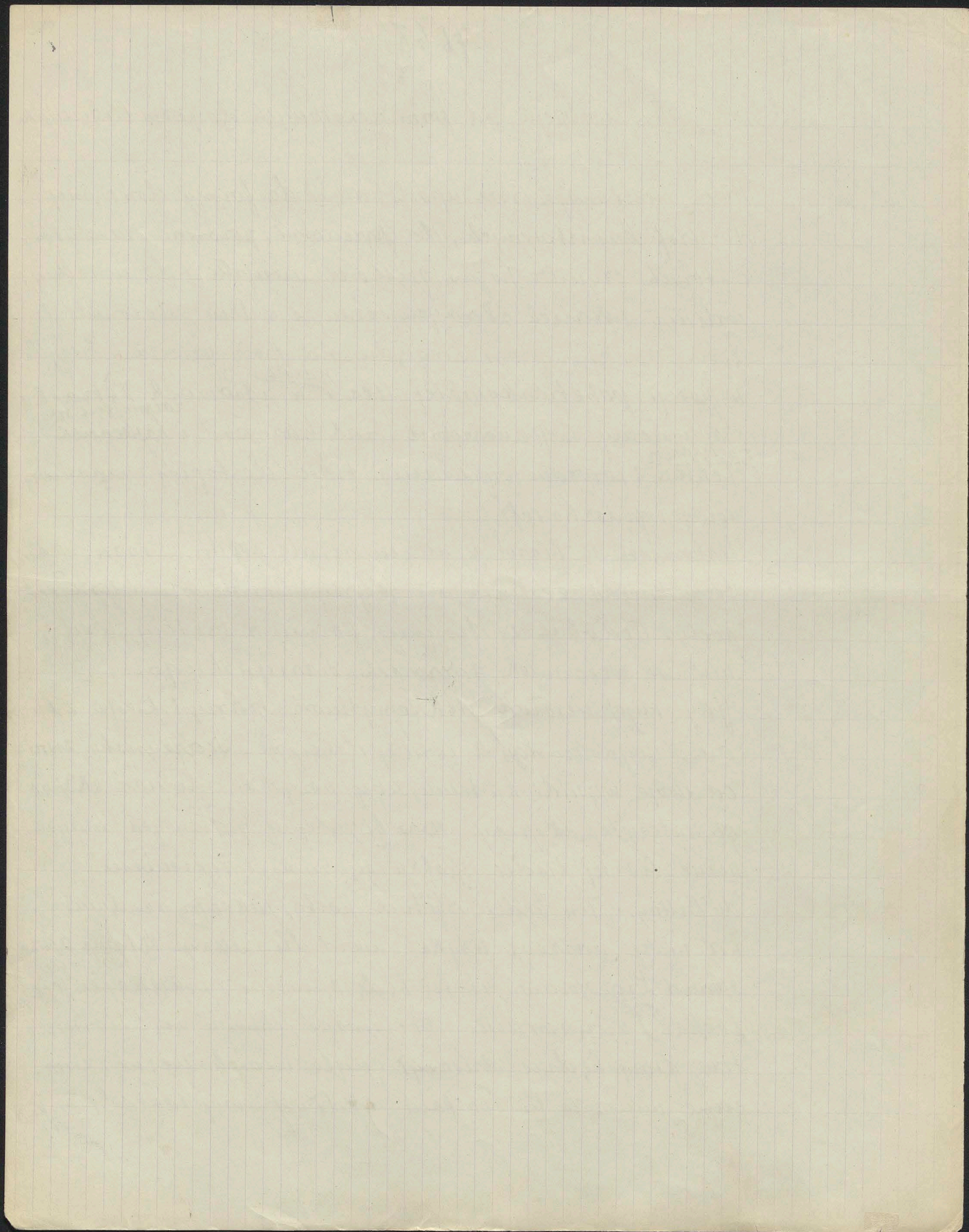
[1] Tarnowski mówi, że w wierszach Jarzyńskiego „mniej jest rymów łatwych i niedoskonałych, aniżeli u Kochanowskiego." Hist. literatury polskiej T. I str. 267

2. II Ewolucja od form dowcipnych do form lirycznych.

Włosi mieli najwyższe upodobanie do formy dowcipnej: do strof kunsztownych, do przenośni, porównań, antytez, z których czynili popis giętkości umysłu, i do wszelkiego rodzaju igraszek słownych. Celując w tem, stosowali formę dowcipną bez względu na treść utworu. Nietylko w poezji popetrarkowskiej, lecz nawet w utworach Petrarki obserwujemy niejednokrotnie brak harmonji i rozminięcie się z pożądanym efektem z powodu wyrażania treści dostojnej zapomocą mowy igraszkowej.

Natomiast u Marot'a niezawsze, ale często, z igraszkami formalnemi zestraja się lżejszy sens utworu i uśmiech poety. Podobne zestrojenie formy i treści widzimy we wczesnych wierszach Szarzyńskiego.

Gdy mijają wesołość i lekkomyślność Szarzyńskiego, z twórczości jego usuwają się formy dowcipne. Szarzyński zwraca swoje wysiłki ku temu, aby pozyskać zdolność należytej ekspresji bogatej gry swych silnych uczuć. Na tej drodze spotka się znów z życzeniem du Bellay.[a] „Ten będzie istotnie poetą, jakiego szukam na niwie naszego języka – mówi du Bellay – kto sprawi, iż się będę oburzać, uspakajać, cierpieć, kochać, nienawidzieć, podziwiać, dziwić się: słowem ten, który będzie dzierżył cugle moich uczuć, zwracając mnie to tu, to tam, według swej woli." (Obr. ks. II r. XI)



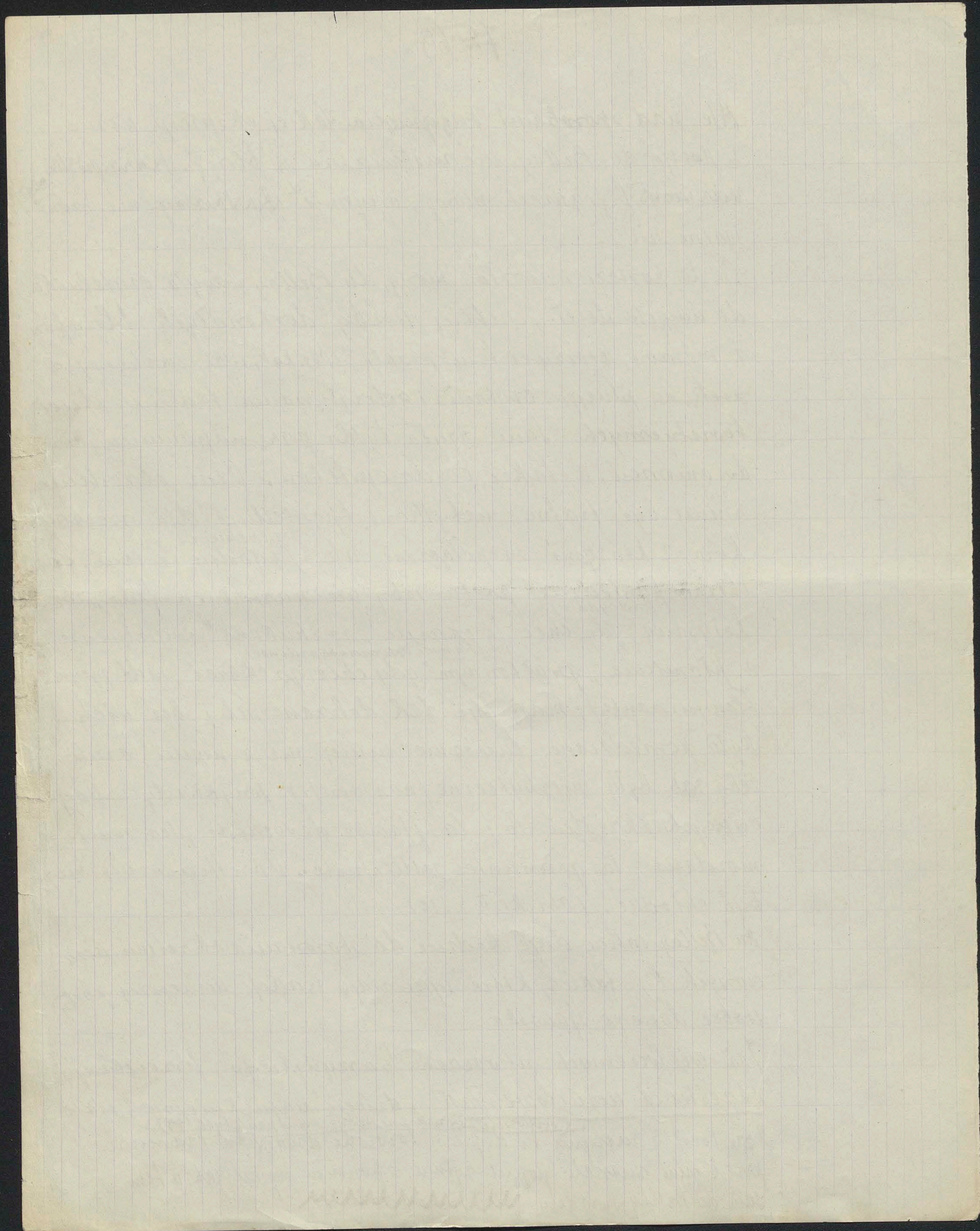
Ale nad sposobami osiągnięcia takiej ekspresji uczuć w poezji du Bellay nie zastanawia się bliżej. O figurach mowy, o rytmie[1] nie mówi prawie nic.

Co do postaci i zwrotów mowy, du Bellay odsyła czytelnika do innych dzieł „wielkiej liczby doskonałych filozofów i mówców, którzy o tem pisali" (Obr. ks. II, r. IX), zachęcając poetę do pilnego czytania i odczytywania tamtych dzieł teoretycznych. Sam rzuca tylko parę napomnień co do omówień, a także co do epitetów. Otóż określenia winny być trafne, nietylko odpowiednie dla rzeczowników, z którymi są połączone, ale i impetuie: zgodne z tem, co chciał powiedzieć poeta, iżby nie nazwał on fali „rozkołysaną" (ondoyante), gdy chce ją okazać „rozhukaną" (impétueuse), a płomienia „gwałtownym" (flamme ardente), gdy chce go okazać „mdlejącym" (languissante); mają być tak dobrane, aby bez nich było powiedziane znacznie mniej, niż z niemi, czyli, żeby były nieprzydatne (non oisifs); przykłady wzbogacających określeń to: la flambe devorante, les soucis mordans, la gênante sollicitude. Określenia nie mogą być chłodne. (Obr. ks. II r. IX)

Du Bellay zatem daje bodźce do stosowania określeń uczuciowych t.j. takich, które ujawniają reakcję uczuciową poety wobec danego zjawiska.

Już we wczesnych utworach Szarzyńskiego przeważają określenia uczuciowe, jak „dziecię najpiękniejsze", „ciało

[1]) Du Bellay zaczyna tu dopiero torować drogę (oczywiście w zakresie teorji, nie w praktyce), bo Francuzi przed nim mieszali pojęcie rytmu z pojęciem rymu, jak o tem sam du Bellay świadczy.



śliczne", „oczy wdzięczne", „usta nadobne", „Narcyssus najpiękniejszej urody" itd. Rzadziej spotykamy bardziej obrazowe, ale które są zarazem konwencjonalne, więc zimne: „ręka liljana", „Wenera różana".

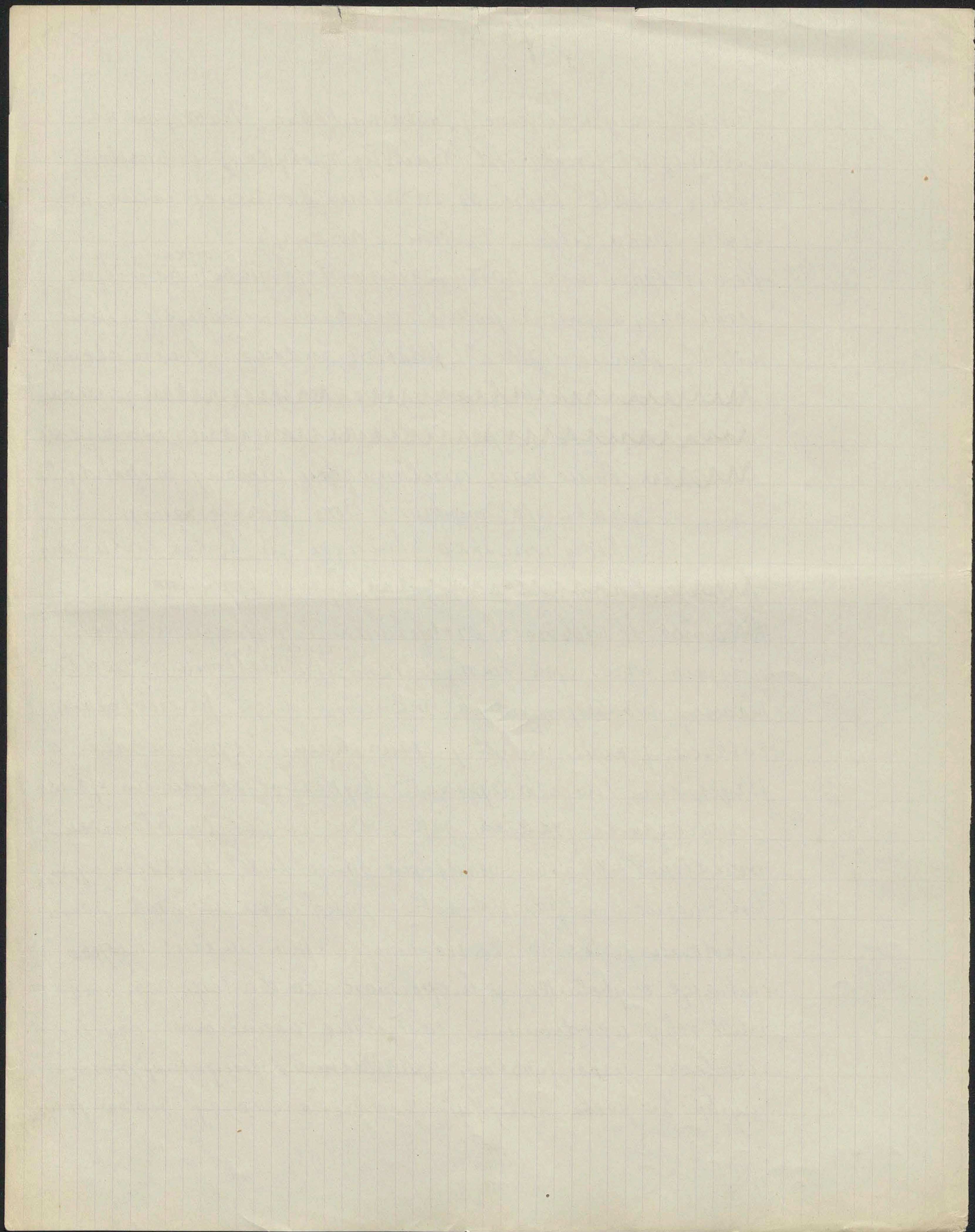
Później określenia Szarzyńskiego stają się w większości coraz wymowniejsze uczuciowo, a już zupełnie nieobrazowe np. „szczęśliwa miłość", „strwożone serce", „światłość żądana", „śmierć chciwa"

~~[illegible]~~

~~[illegible]~~

~~[illegible]~~ „Panie nasz wszechmogący, wieczny, niepojęty"...
„Wiekuista mądrości Boże niezmierzony,
Który wszystko poruszasz nie będąc wzruszony"
~~[illegible]~~ „Panno bezzmienna"...

~~[illegible]~~ W wierszach erotycznych i w paru innych wierszach wczesnych Szarzyńskiego są przenośnie kształtowane według maniery włoskiej. W tych manierycznych przenośniach zatarcie granic między zjawiskami psychicznemi a fizycznemi idzie o lepsze z hyperbolizowaniem zjawisk. W wyrażeniach takich, jak „serce, co pałało płomieniem wściekłem" (L.X), albo „serdeczne ognie" (L.XI) punktem wyjścia jest uczuciowe pokrewieństwo pojęć. Ten związek poeta świadomie przecina, zastosowując przesadnię i wprowadzając czytelnika w niepewność co do tego, czy ma przed sobą upodobnienie wyłącznie uczuciowe, czy też określenie rzeczywistości ~~[illegible]~~ spostrzegalnej przez zmysły; bo poeta umyślnie podkreśla szereg rysów fizycznych



między przenośnie z wyrażeniami zjawisk realnych i tam, gdzie zjawisko fizyczne występuje tylko zastępczo za psychiczne, ~~tem nie mniej~~ mimo to przypisuje mu skutki realne:

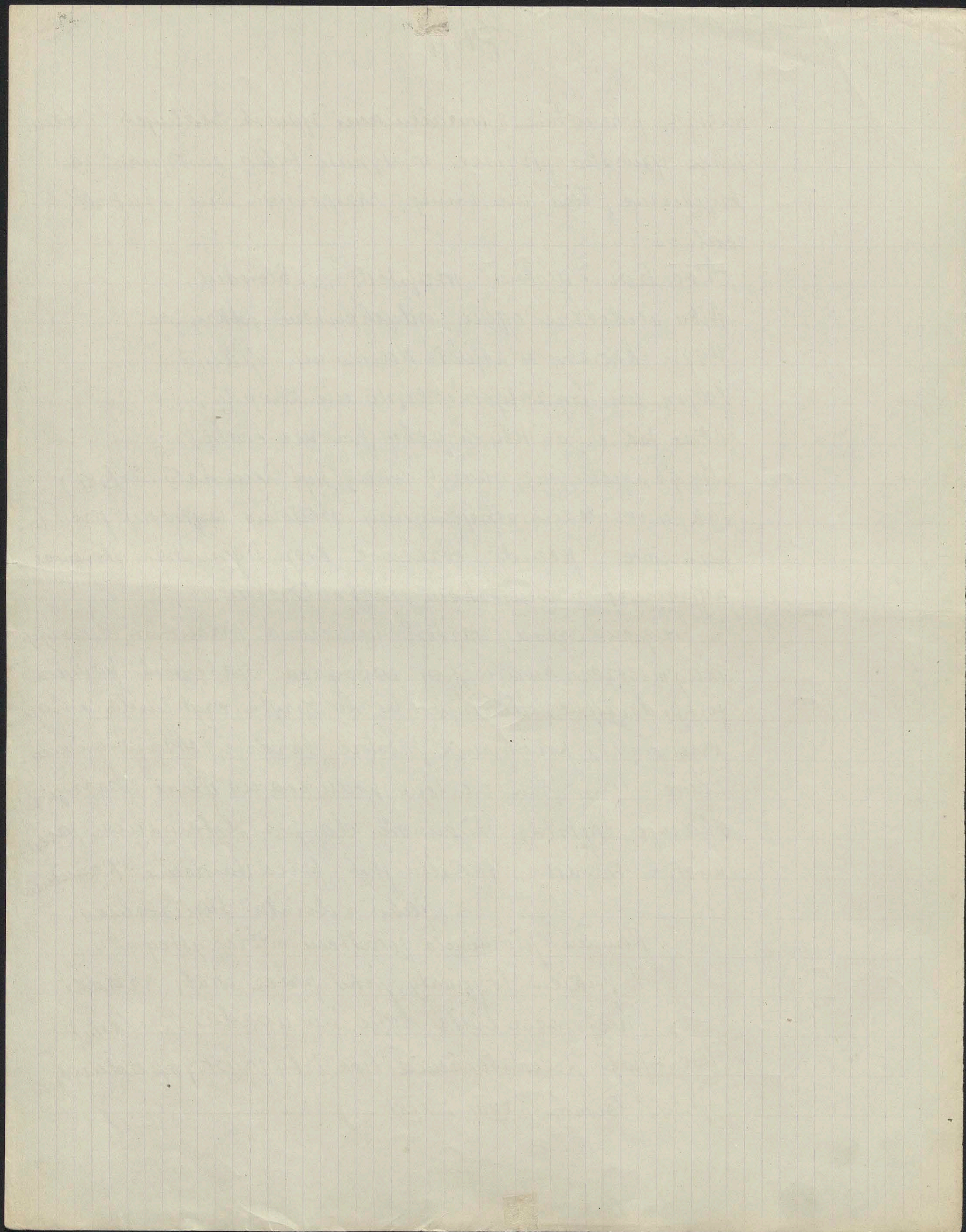
„Albo łzami gęstemi wszystek się oblewam,
Albo serdeczne ognie wzdychaniem odkrywam.
Ognie, któreby w popiół dawno mię spaliły,
Gdyby mię łzy wilgotne często nie kropiły;
Które tak często płyną, żeby już nie ciało,
By go ogień nie suszył, wodą być musiało." (L. XI)

Tak w rezultacie otrzymujemy sztuczne wytwory pseudo-uczuciowe i pseudo-obrazowe, które Szarzyński stosował najczęściej z uśmiechem żartobliwym.

Z biegiem czasu wartość uczuciowa przenośni Szarzyńskiego coraz bardziej się wzbogaca. Szarzyński porzuca formy dowcipne, odwołujące się do sprytu czytelnika i daje przenośnie i porównania proste, bardziej obrazowe i uczuciowe. W związku z celem podniecania uczuć Szarzyński okazuje wybitną skłonność do przedstawiania przedmiotów w ruchu; takiem jest przedstawienie kamienia „jako z działa śmiertelnego

Kamień, płomienia gwałtem siarczystego
Z hukiem wyparty, jako przez wiatr rzadki
Leci przez ciała dając im upadki:" (XVIII)

lub żywe przedstawienia lwa i tygrysa, opadniętych przez łowców (XVIII i XIX).



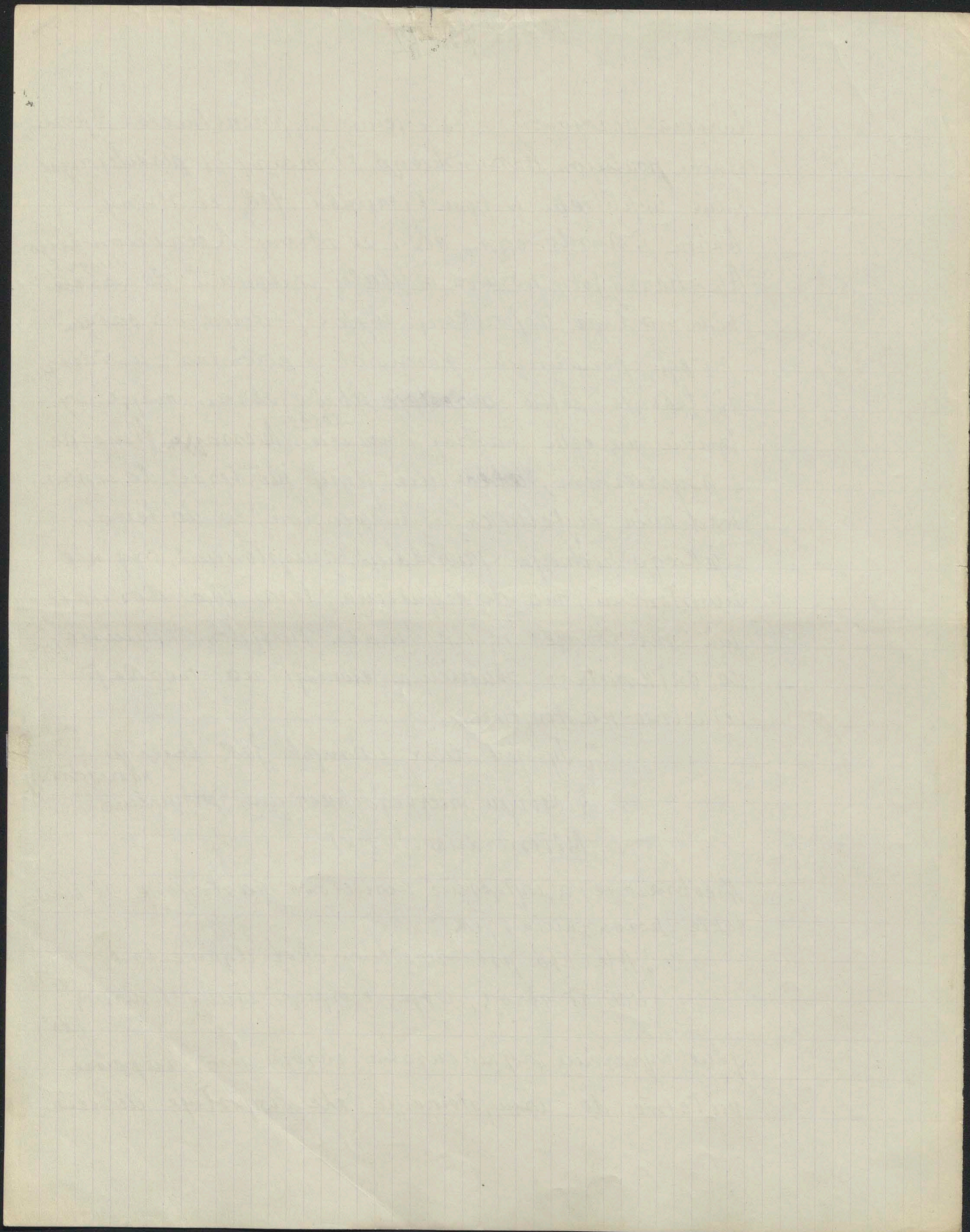
Znaczna obrazowość w określeniach, przenośniach i porównaniach psalmów Karczyńskiego tłumaczy się przedewszystkiem impulsem w tym kierunku tak ze strony tekstu Dawidowego, jak i ze strony Kochanowskiego. Ale Karczyński posuwa się dalej w dążeniu do ~~wywoła-~~ ~~nia~~ osiągnięcia możliwie największej ekspresji uczuć. W całym szeregu późniejszych przenośni i porównań uwidocznia się fakt, że poeta przestaje dbać o obraz, mając wyłącznie na celu nastrój i uczucie. Poeta ~~Miesza~~ fizyczne z psychicznem, ale nie dąży już teraz do wprowadzenia czytelnika w niepewność co do tego, z jakiego rodzaju zjawiskami, zmysłowemi, czy niezmysłowemi, ma do czynienia, lecz nie dozwala mu skierować się do świata zmysłów, zmuszając do całkowitego skupienia uwagi na reakcji uczuciowo-nastrojowej.

„Tyś jest dusz naszych jak księżyc prawdziwy
W którym wiecznego baczymy promienie
Miłosierdzia...” (IV)

Nieobrazowe, a wyłącznie uczuciowo-nastrojowe są nawet takie porównania, jak:

„Ale kto jest szczęśliwy, choć dyamentowy
Wdział zbroję, wojnę cierpiące długą i surową”
(XII)

gdzie wyrażenie „dyamentowa zbroja jest zapewne niełatwe do uzmysłowienia ale wywołuje uczucie



najwyższego hartu,"[1]

lub

„Ale ta twa powszechna łaska Panie wieczny,
By cień światła twojego, ten to blask słoneczny,
Chociaż rzeczy oświeca..." (XIX)

między wyobrażeniami bowiem cieniu i blasku zachodzi sprzeczność, uniemożliwiająca działanie wyobraźni wzrokowej w tem porównaniu, ale w kontraście uczuć, związanych z wyrazami cień i blask słoneczny, rodzi się silne odczucie różnicy pomiędzy światłem Łaski Bożej a blaskiem słońca.

Wielokrotnie Szarzyński osiąga swój cel w zbliżaniu pojęć, uwydatniając go zapomocą określeń pojęć zestawianych, określeń, które bądź bezpośrednio oznaczają uczucia, bądź je silnie sugerują, np.

79

„Ehej, jak gwałtem okrutne obłoki
I Tytan prędki, lotne czasy pędzą!" (II)

---

[1]) Wyrażenie zapożyczone od starożytnych, może via Kochanowski: W „Muzie" Kochanowskiego, w ustępie, który jest parafrazą opisu walki bogów z Tytanami z 4. ody ks. III. Horacego, czytamy:

„Tu w szczerym dyamencie Mars ogromny stoi..."

W pieśni I ks. I., która jest przekładem ody 24 ks. III Horacego, Kochanowski mówi:

„Jeśli dyamentowe goździe mus ma w ręku,
Któremi natwardszego umie pożyć sęku;"

więc w wyrażeniach tych nie chodzi o blask, lecz o hart.

Kiedyindziej, tam gdzie Kochanowski użyje wyrażenia obrazowego, Szarzyński przekształci je na subjektywno uczuciowe. Np. Kochanowski powie: „Sklep nieustawiony, złotemi zewsząd gwiazdami natkniony", Szarzyński: „mnóstwem gwiazd ślicznych niebo ozdobione"... (VIII

Vwiersza
"
"

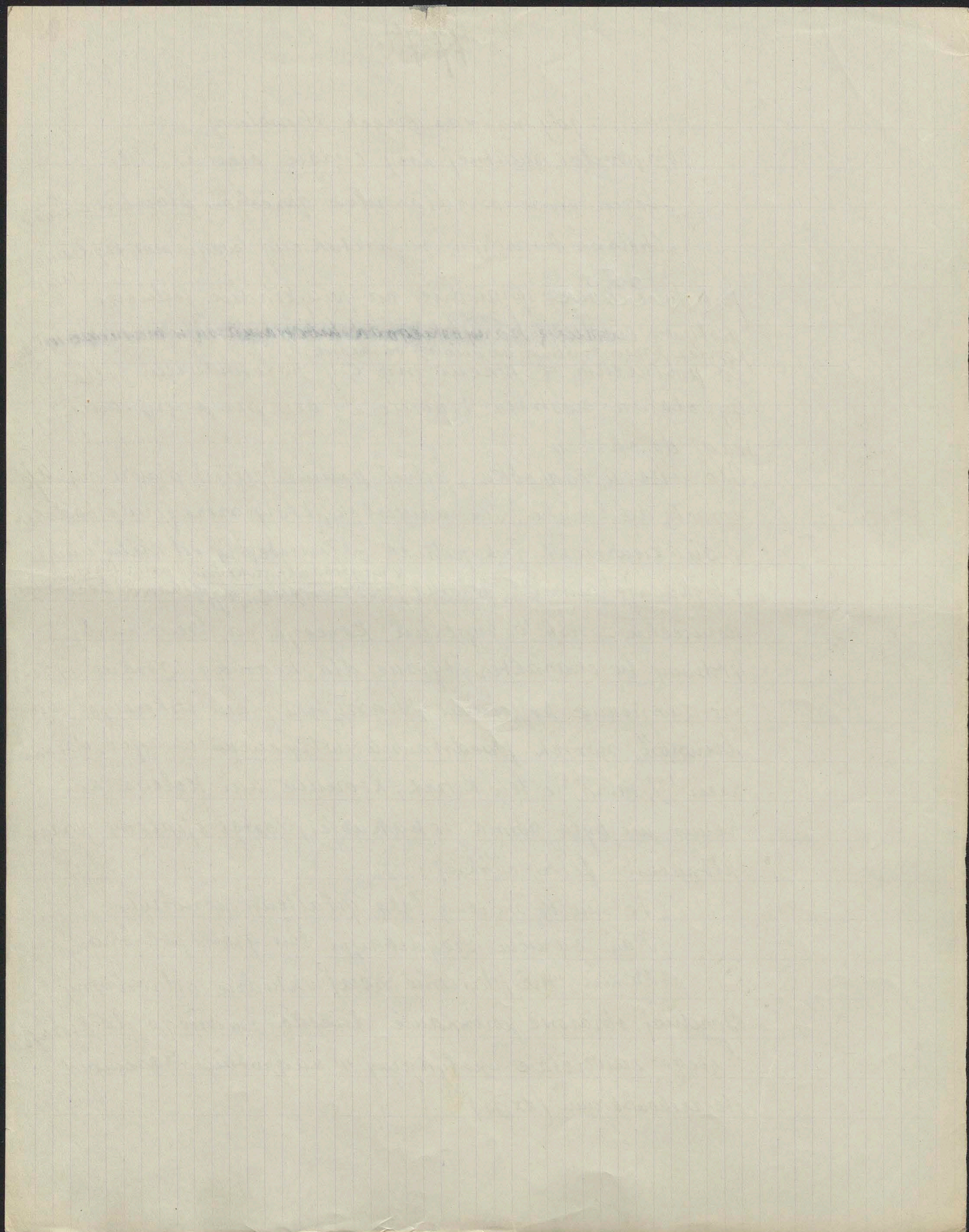
„…gdy na nas grzech straszliwy
Przywodzi smutnej nocy ciężkie cienie." (IV)
„Serca nasze osiadła zdza grzechów płaczliwa…" (XIV)
„Chętna twardym munsztukiem twego moc zgodzenia…" (XIV)

~~Jest to ciekawe~~ Warto sprawdzić na przykładzie jednego motywu ewolucję Szarzyńskiego od lubowania się w manierze włoskiej poprzez przedstawienia uczuciowo-obrazowe, do posłużenia się przenośnią czy porównaniem dla wywołania nastroju i uczucia, bez przywiązywania wagi do obrazu.

Oto poeta w nagrobku „jednej pannie" (XXXIX) przyrównywuje zmarłą do kwiatu. Ten nagrobek, który szczególnie podobny z Sienkiewiczowi, jest jednak chłodniejszy od wielu innych i wykazuje manierę włoską, w nagrobkach parokrotnie przez Szarzyńskiego zastosowaną ~~wypróbowana~~ bez uśmiechu – jest to zupełna koncesja na rzecz mody. Widzimy tu charakterystyczne dla maniery włoskiej igranie zamienne pojęciami; Szarzyński, sam wskazując na dziwność swoich przedstawień (wtrąceniem uwagi: „dziwna rzecz!"), mówi, że ten kwiat, któremu ani Helena ani Wenus nie była równa w piękności, został spalony przez płomienie febry ciężkiej:

„Te mu tę smutną łąkę gwałtem zasuszyły.
I aż ogniem zazdrosnym ten grób pokropiony
Będzie, tuż (dziwna rzecz) wznidzie odrodzony."

Bardziej obrazowe porównanie dziecka zmarłego do kwiatu ściętego zawcześnie spotykamy w nagrobku Marcinowi Starzechowskiemu (XXVIII)



„Równie tak kosą ostrą pracowity
Oracz kwiateczek wonią znamienity
Nowo rozkwitły, ścina niebacznie,
Którego długo czekały tesknie
Śliczne Dryady, żądając go sobie
I dla wonności i czołu k ozdobie,
A on z drugimi na pokosie kwiatki
Leży, już zwiędły gwałtem, a nie latki."

O ile jednak wyraźniej w treni V Kochanowski podda wyobraźni wzrokowej czytelnika obraz „małej oliwki" „pod wysokim sadem", która „idzie z ziemie ku górze", a nie ma jeszcze gałązek ani listków, wschodzi tylko dopiero „szczupłym prątkiem"; a tłem jej są „ostre ciernie" i „rodne pokrzywy"!

Sposób Szarzyńskiego użycia po raz trzeci tego porównania zmarłej do kwiatu w nagrobku Zofji Kostczance (XXXV) posiada już wopełni znamiona późnej metody artystycznej Szarzyńskiego w dziedzinie porównań, co też zgadza się z daty śmierci Kostczanki w 1580 r. W tym bardzo pięknym nagrobku poeta mówi o kwiatku zerwanym ręką „skwapnej śmierci":

„Wżdy twój jad próżny: bo ten kwiat ku wiośnie
Onej ostatniej i wiecznej wyrośnie
Wonie liliej pełen i czystości
I kwitnąć będzie prócz strachu zwiędłości,
Ozdobą onym, co na barankowy
Chwałę pieśń krzyczą wdzięczną, czystą, nową."

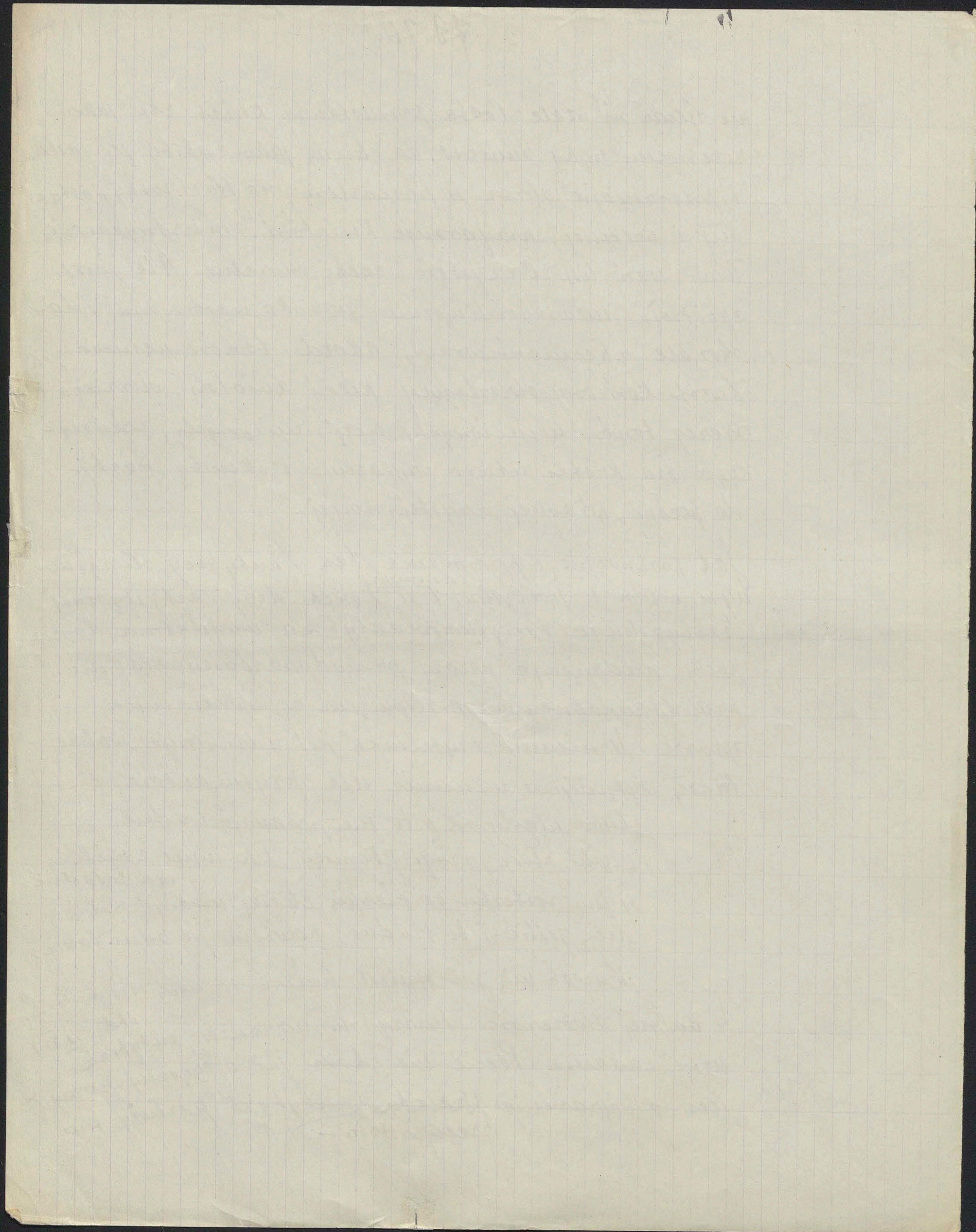
We wrażeniu tego wiersza zjawia się obraz mglisty, albo

nie zjawia się wcale: Poeta przedstawia kwiat raz jako rozerwany ręką śmierci, za drugą jako zabity jej jadem, i, przerzucając obraz w przyszłość na tło wiosny „ostatniej i wiecznej", przypisuje kwiatowi zmartwychwstałemu woń lilji i czystości – cechę moralną. Ale jest to apostrofa nawskroś liryczna, głęboko nastrojowa, doskonale zharmonizowany akord tonów uczuciowych. Zwrot końcowy, określający pieśń aniołów, dorzuca szereg tonów uczuciowych najsilniejszych, wieńczących ten krótki utwór wyrazem tęsknoty poety do pieśni „własnej, czystej, nowej."

Jak przenośnie i porównania, tak i antytezy służą innym celom u początku, a innym u końca drogi artystycznej Szarzyńskiego. Początkowo antyteza uwydatnia dowcip poety, nadającego pozory prawdopodobieństwa nieprawdopodobnemu sprzęgnięciu ~~x~~ sprzecznych zjawisk. Wrażeniem czytelnika jest zdziwienie wobec takiej sytuacji i uznanie dla sprytu autora.

„Owo nigdy się o to nie przestają wadzić
Ciężki płacz, srogi płomień, kto mnie z nich ma zgładzić.
W tem rozterku co cierpię chciej uważyć sobie,
Lecz jeśli i to trudno, powiem ja sam tobie:
Żywot mię już opuścił, śmierć się mię wziąć boi..." itd (LXI)

W dalszej twórczości Szarzyński narzuca antytezie nowe zadania. Poecie nie chodzi już o zręczny pomysł, lecz o wyrażenie ~~[illegible]~~ rzeczywistości – (antyteza posłuży mu



przedewszystkiem do wyrażenia rzeczywistej w nim rozterki uczuć:

„Pokój – szczęśliwość, ale bojowanie
Byt nasz podniebny...." (V)

a także do zaznaczenia cudów Bożych:

„Przedziwna matko stworzyciela swego!" (IV)
„Boże niezmierzony,
Który wszystko poruszasz, nie będąc wzruszony..." (XV)

Tu wrażeniem czytelnika będzie już nie zdziwienie, lecz podziw wobec zjawiska, a myśl jego ześrodkuje się na rzeczy wyrażanej, nie zwracając się natychmiast do oceny zalet umysłu autora.[1]

a cap. Są to antytezy nie – dowcipne, lecz – uczuciowe.

Powtarzanie wyrazów i wyrażeń jest w poezji jednym z najbardziej konwencjonalnych sposobów świadczenia o podnieceniu uczuć. Szarzyński stosuje często ten sposób w twórczości wczesnej, gdzie chodzi mu o stworzenie pozoru uczucia. W dwuch wczesnych wierszach występują refreny, którym Szarzyński nadaje wartość powtórzeń uczuciowych, stosując jako refren – okrzyk. W w. LXVI „do Kasie" – refren:

„Dla Boga, daj ratunk; ginę w tej ciężkości!"

powtarza się jako czwarty wiersz każdej strofki:
W w. LXVI „do Annie" – ukazuje się refren ramowy, tenże sam okrzyk pojawia się na początku i na końcu utworu

– „Moja nadobna dziewczko, moje kochanie!"

a cap. Stosując często powtórzenie oddzielnych wyrazów, Szarzyński zarazem wzmaga efekt powtórzenia przez rym:

1) Szarzyński sam podkreśla różnicę, jaka powinna okazać się w reakcji uczuciowej czytelnika wobec przedstawień we wczesnych utworach, a zjawisk, jakim poświęca uwagę w utworach późniejszych:
W wierszu LXV czytamy:

verte!

(LXV)
<u>do Kasie</u> „Patrza a patrza, a jem patrza pilniej
Tym w jego sercu sroga miłość silniej
Cieniem a wody – <u>Kto się nie zadziwi!</u> – (Spec.)
Płomienie żywi.

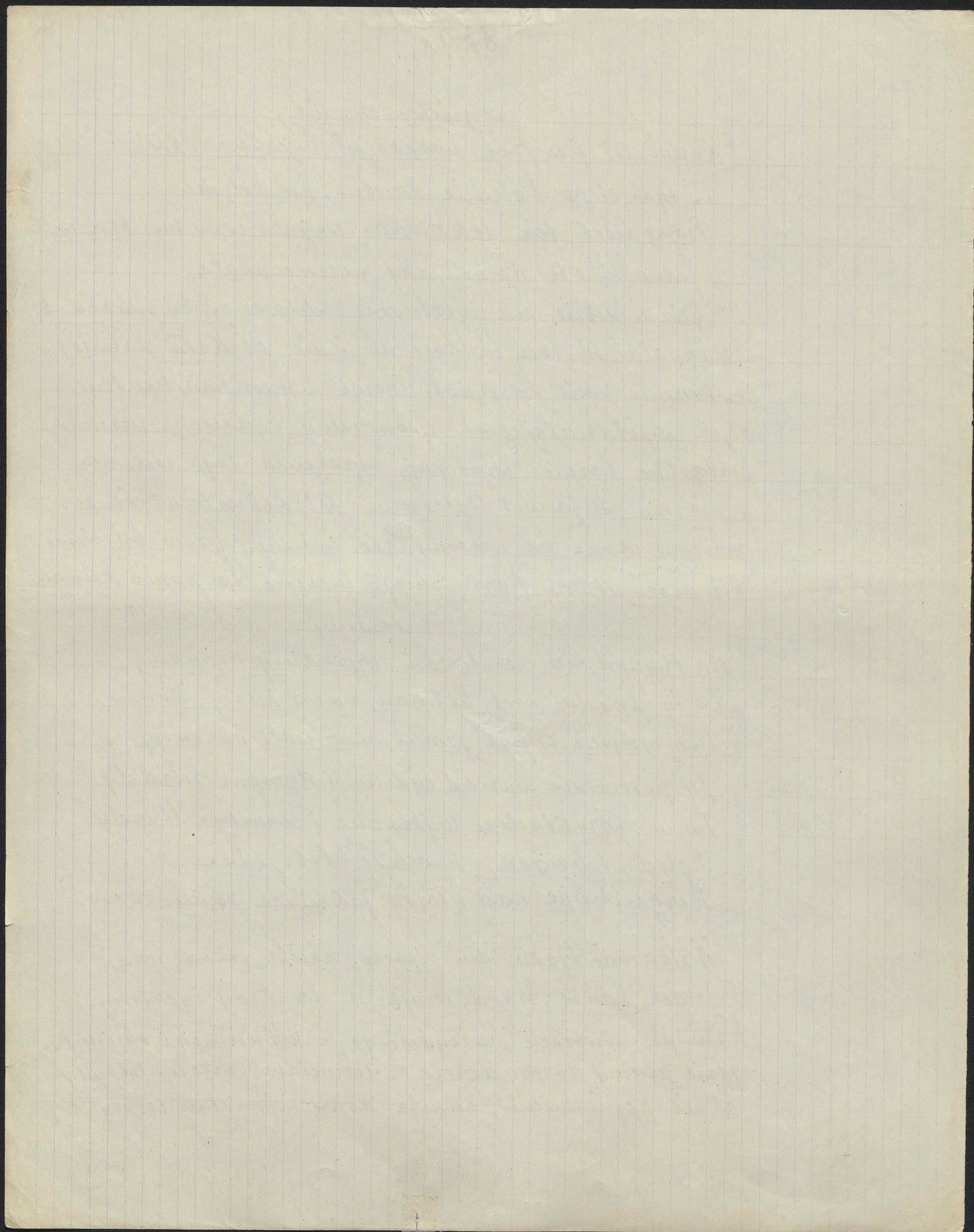
W psalmie XIX:
(VIII) „Kto się gdy nieba chmura nie zakrywa,
Patrzęc na jasnych gwiazd blask, <u>nie zdumiewa</u>?"
Spec)

„...szczęśliwy, szczęśliwy,
Komu cię Pan Bóg naznaczył życzliwy." (XLI)
„I tych ci po kolędzie dawam, po kolędzie;
Proszę niech ten lekki dar wzgardzony nie będzie." (LVIII)
„Jedno się o to starać, aby miejsce miała
Gdzie indziej ma życzliwość, z której się ty śmiała?
Śmiałaś się, lecz się boję, abyś nie płakała;" (LXIX)

Powtórzenie umie Szarzyński łączyć z nagromadzeniem pojęć, współdziałających w budzeniu żądanego uczucia. Szczególnie liczne występują wyrażenia tego rodzaju w wierszu „Stefanowi Batoremu" (XX), którego to utworu nie możemy uznać za wczesny, ale mamy prawo bardziej niż inne utwory Szarzyńskiego uważać go za popis kunsztu.

„...patrzamy
Na cnotę, na cierpliwość, wyznamy, wyznamy,
Że ty przedni król, hetman, rycerz pieszy, konny,
Twe szczęście wojska gromi, mur wali obronny.
Ty postronne wprzód widzisz i domowe zdrady
Twym przykładem wytrwane i smutne Hyady,
I głód, i bezsen, i proch, i błota, i lasy
I wzgardzone nad głową jadmiarz zimne pasy.
. . . .
A straszny tyran sam strach, hańbę, szkodę czuje.
Strach, hańbę, szkodę czuje, a da Bóg życzliwy..."

W innych utworach Szarzyńskiego z późniejszego okresu twórczości, gdzie mamy do czynienia z uczuciami rzeczywistemi, a nie papierowemi, zanika konwencjonalna retoryka.



Powtórzenie ~~pojawia~~ zjawia się tylko w jednym wierszu, w ekstatycznej apostrofie do Boga:

„Panie nasz wszechmogący, wieczny, niepojęty,
Tobie Cheruby krzyczą: Święty, święty, święty!
Już się zmiłuj nad nami, zmiłuj się nad nami,
Jesteśmy nazbyt pełni szkody z despektami." (XIII)

Te powtórzenia niezwykle wzbogacają utwór, wnosząc doń atmosferę uroczystą litanji.

Wykrzyk we wczesnej twórczości Szarzyńskiego również jest retoryką, a w późnej nabiera głębszego znaczenia. We wczesnych wierszach jest zjawiskiem bardzo częstem, ale w późniejszych tak się jeszcze pomnaża, że poezja ta przestaje czynić wrażenie mówionej, prawie wciąż domaga się donośnego głoszenia, wołania.[1] A że taką wtedy napewno chciał ją mieć Szarzyński, to wyraźnia się w wyznaniu, iż Boga

„śpiewać, jako on szczęśliwy
Aniołów zastęp, nie mogę, choć żądam..." (XVI)

a o tych aniołach gdzieindziej mówi, że

„...na barankową
Chwałę pieśń krzyczą..." (XXXV)

„Tobie Cheruby krzyczą: Święty, święty, święty! (XIII)

Już we wczesnych wierszach Szarzyński wzmacniał wykrzyk słówkiem wykrzykowem „o". Z biegiem czasu dźwięk „o" nabiera w poezji Szarzyńskiego szczególnego znaczenia. Nieraz w całym toku wyrażenia wykrzy-

[1] Bliższe zbadanie tej sprawy mogłoby, zdaje się, wykazać, że późniejsze utwory Szarzyńskiego domagają się interpretacji kontrastowej i co do melodji mowy, i co do natężenia głosu.

kowego gra rolę dominującą. Niedość na tem, że słówko „o" towarzyszy innym wyrazom, lecz nadto w wyrażeniu takiem skupiają się słowa, w których dźwięk „o" jest obecny.

petit

O moc, o wzrok, o skarby pilności..." (II)
Ojcze dobrotliwy
Tyś jest nadzieją moją mój obrońca (X)

Co więcej, poeta dopuszcza rozziewy a-o: „Niestałe dobra. O, stokroć szczęśliwy..." (II), y-o: „rzeczy one" (VI), e-o: „Ciebie, o stróżu mojego żywota" (X) i zwłaszcza najefektowniej posługuje się hiatusem o-o, nadając okrzykowi przeciągłość zawodzenia: „o obrońco wieczny"... (XII), „o ojcze miłosierny.." (XIII). Przy zagęszczaniu się rozziewów i zastosowaniu przeciągnięć syntaktycznych powstają śpiewy, które chcielibyśmy określić słowami Mickiewicza: „długie, przeciągłe, jak wichru powiewy":

Narodzie, głupią mądrością chlubliwy
I błędom zmyślnym wierzyć uporczywy,
Mnóstwem gwiazd ślicznych niebo ozdobione
Obacz, a smysły wżdy oświeć zaćmione! (VIII)

Dowcip Szarzyńskiego w okresie wczesnej twórczości nie znalazł odpowiednika w kunsztownych formach wierszowych. Może oddziałała na poetę niechęć du Bellay'a dla kształtów poezji starofrancuskiej, a może ~~[illegible]~~ przeszkodą było początkowe niewyrobienie poety, jakby na to wskazywał wiersz LXXV „do Kasie" w formie niedokształconego sonetu. W drugim okresie twórczości Szarzyńskiego też znajdujemy formy ~~[illegible]~~ wierszowe nie o wiele różnorodniejsze: opanowawszy świetnie sonet poeta pozatem unikał i wtedy form zawikłanych. Może powściągałyby one jego natchnienie liryczne. Zato w ramach dość jednostajnej formy wierszowej ~~komplikowal~~ z biegiem czasu komplikował się w sposób swoisty rytm, coraz to wydatniej służąc ekspresji uczuć.

Wiersze Szarzyńskiego naogół posiadają wyraźne schematy wierszowe.[1] Zamknięcia wierszowe, uwydatnione w przedstawieniu graficznem, podtrzymywane są przez rymy (tylko w jednym wypadku rym wewnętrzny przeciwdziała schematowi rytmu wierszowego, w strofie 7 A. VIII). W wierszach średniówkowych ze średniówką zbiega się zawsze koniec wyrazu.

Poeci polscy z epoki przedhumanistycznej „nie zdawali sobie sprawy ze znaczenia średniówki, ani z różnicy zachodzącej między męskim a żeńskim spadkiem głosu w końcu wiersza.[2] „Pióro poety humanisty wprowadza ład do tego chaosu" — mówi Wóycicki.[3] U Kochanowskiego bardzo jest rzadkie męskie zamknięcie wierszowe.[4] Natomiast, jeśli męskie zakończenie wiersza zostało usunięte z poezji „uczonej" jako niepożądane, to męska średniówka jest często stosowana jak przed Kochanowskim, tak u Kochanowskiego i jego następców.

W szeregu wypadków męskiej średniówki u Szarzyńskiego musimy liczyć się z akcentem grupowym, np.

„Mam nadzieję, że się // nademną zlitujesz,
Bacząc, że się na mię // niewinnie frasujesz.
... Choćbym słowa nie rzekł // tak na cię wołaję."
(L XXII)

---

1) Dokładny wykaz schematów wierszowych Szarzyńskiego opracował prof. J. Łoś i podał w dziele „Wiersze polskie w ich dziejowym rozwoju", Warszawa b.d.

2) Łoś J. Przegląd językowych zabytków staropolskich do 1543 r., Kraków, 1915, str. 503-506.

3) Wóycicki K. Polski ośmiozgłoskowiec trocheiczny, Warszawa 1916, str. 56.

4) U Szarzyńskiego wskazują krytycy tylko jeden wypadek męskiego zakończenia wiersza: „przetrzymałaś już wiele, przetrwaj-że już i to"... (L XXIII) ale jest to tylko pozór męskiego zakończenia — akcent grupowy.

Ale w tymże utworze mamy przykład dwu jednozgłoskowców przed średniówką, których zespół nie zachodzi pospolicie, a których treść dozwala ~~w jednej mierze~~ zarówno na akcent na pierwszym wyrazie, jak i na drugim:

petit „Przeto porzuć wczas gniew // usłysz me żądanie"...

I w tymże utworze zachodzi wypadek takiego zgrupowania, że konieczność postawienia akcentu na drugim jednozgłoskowcu nie ulega wątpliwości:

petit „Nie okazuj mi tak // nielaskawej twarzy..."

Treść decyduje tu o akcencie.

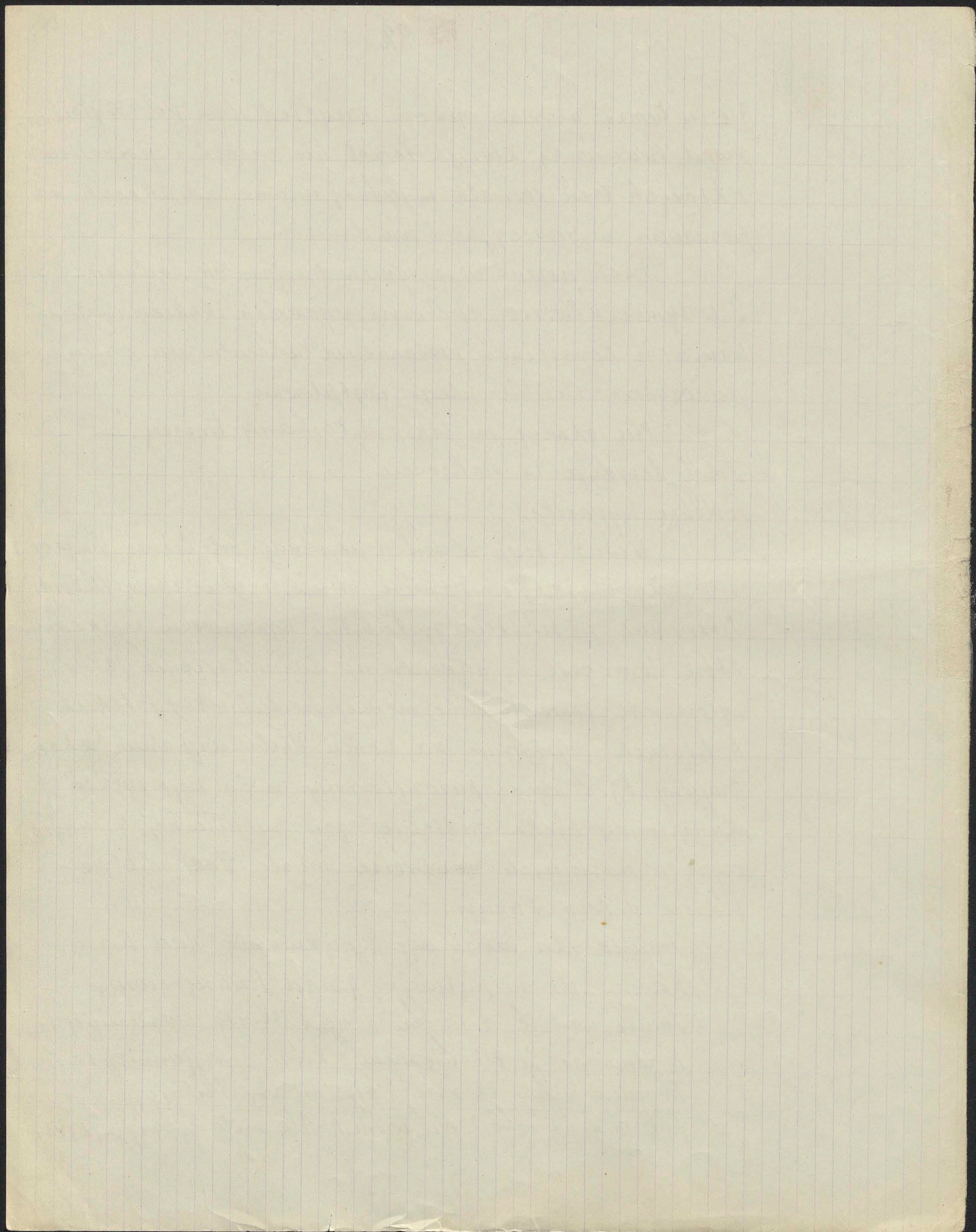
Podobne wypadki:

petit „Wenus! tego ja dziś // pragnę od Ciebie (LXXVII)

„Żywot, szczęście i śmierć // i nieszczęście moje (LXVI)

Stosowanie w bliskiem sąsiedztwie ugrupowań wyrazowych, które domagają się akcentu na zamykających je jednozgłoskowcach (ewentualnie męskiej średniówki) i takich, w których występuje na końcu bądź wyraźnie akcent grupowy, bądź wyraz parozgłoskowy, może wywoływać kunsztowny efekt subtelnej gry rytmicznej, w związku z grą wyrażanej w utworze myśli. Tak jest we pieśnie o Kasi i Annusi:

„Annusia zda mi się być // piękniejszą nad Kasię,
Kasia zda się piękniejszą // nad Annusię zasię.
Tamta nad tę, a ta też // nad tamtę wdzięczniejsza;
W rozmowie ja też nie wiem, // która przyjemniejsza.
To jedno wiem, że obie // bez miary miłuję.
Jak to może być? Nie wiem. // Ale miłość czuję."(LXVII)



Wogóle Szarzyński ma skłonność do zamykania grup wyrazów jednozgłoskowcem na który pada najsilniejszy akcent. Stosując takie grupy w szczególności przed średniówką, poeta osiąga u średniówki ~~ma~~ wyższe napięcia, a także zapewne silne natężenie i wzniesienie głosu, poczem w części drugiej wiersza następuje energiczny spadek. Wytwarza się rytm kontrastowy.

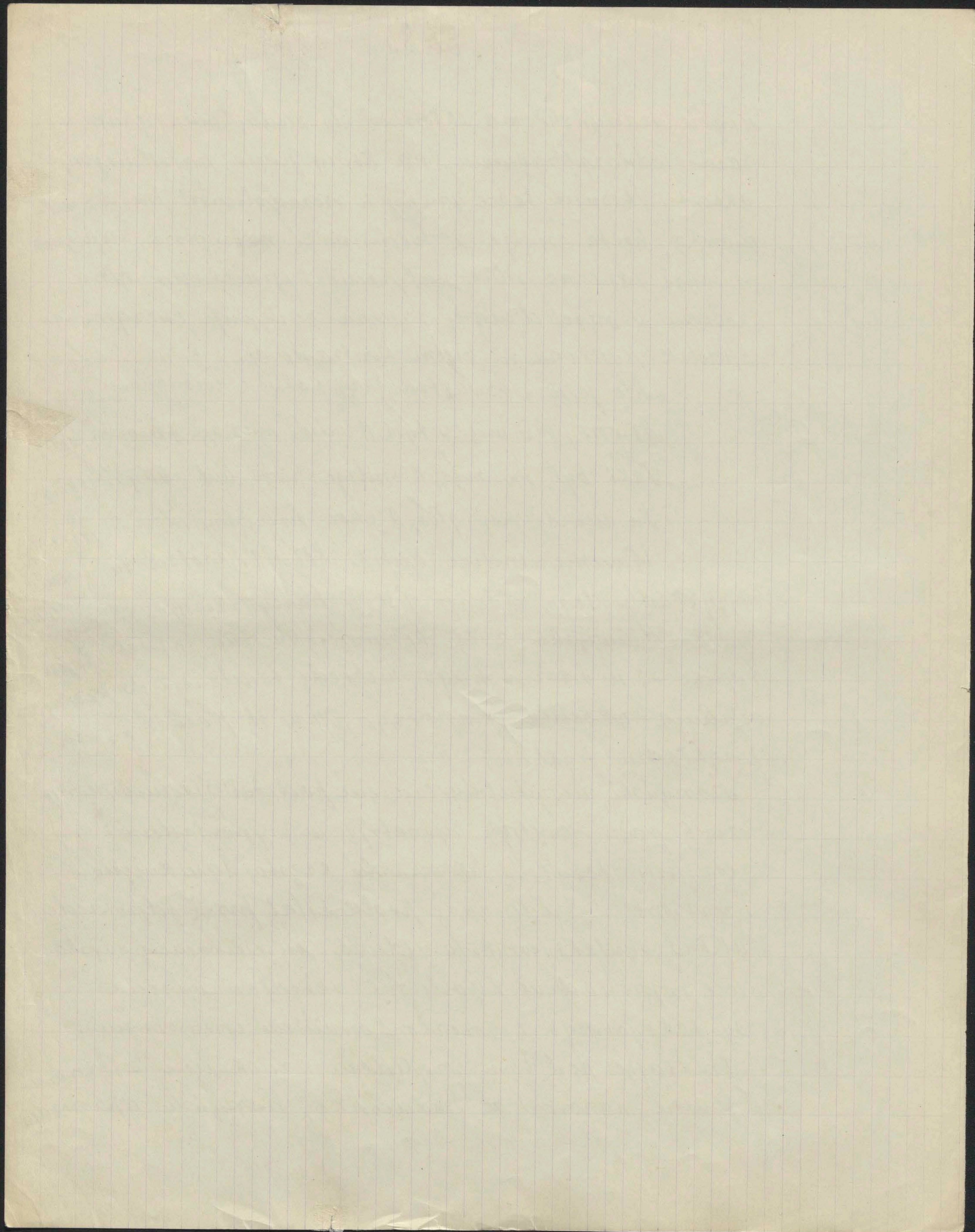
petit

„Ale jeszcze trwa // ten targ; otwórz bronę,
Otwórz, już mię wstyd // więć mur za obronę." (XVIII)
„Taki był on mąż, // widząc swój lud zbity..." (XVIII)
„Tu niechaj mój głos, // choć niewórny idzie..." (XVI)
„Słusznie; widząc ludzki błąd // i krótkie tu mienie..." (LII)

Przykładów tego rodzaju jest u Szarzyńskiego bardzo wiele. W związku z tą skłonnością można nawet dopatrywać się u Szarzyńskiego niekiedy tendencji do przezwyciężenia akcentu grupowego, jak to pokaże się na przykładzie psalmu LII.

Szarzyński uwydatnia czasem podział średniówkowy nawet przez ~~syntetję~~ symetrję w wypowiadanej myśli; lecz, jeśli pozatem ~~[illegible]~~ często zamknięcie wierszowe i średniówkę podkreślał przez odpowiedni układ syntaktyczny, to jednak znamiennie często nie wprowadzał zgodności rozczłonkowania syntaktycznego z rozczłonkowaniem wierszowem.

Traktując pod tym względem zamknięcie wierszowe prawie narówni ze średniówką, Szarzyński wprowadza



wiele przeciągnięć pozaśredniówkowych i pozawierszowych, stosuje zarówno na miejscu zamknięcia wierszowego, jak na miejscu średniówki całkowitą gamę rozciągłości pauz, od pauzy, której graficznym znakiem jest kropka, aż do ledwie uchwytnego przecięcia (coupe) osiągniętego przez bardzo śmiałe przeciągnięcie:

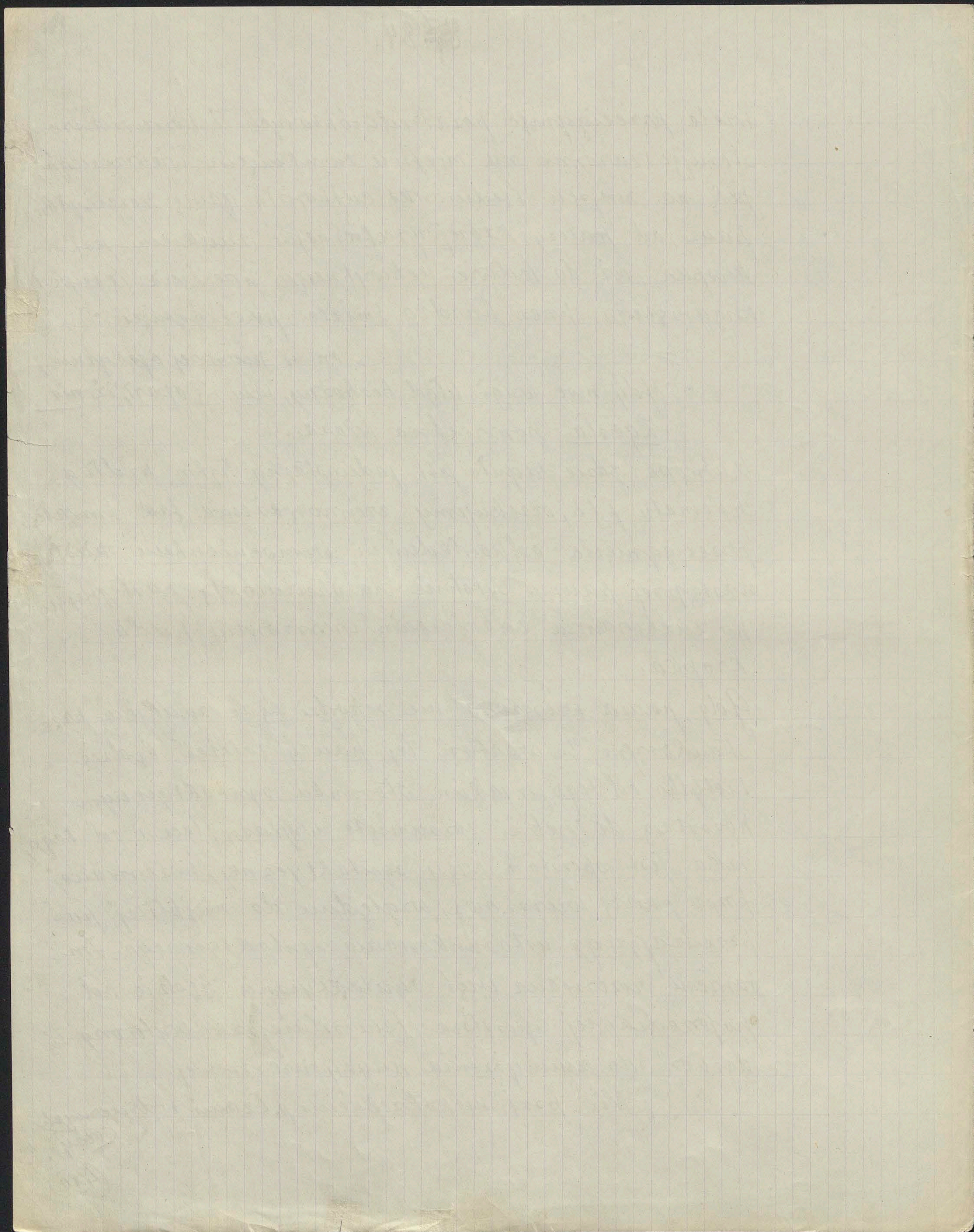
„on w pierwszej ojczyźnie,
Gdy mocą więzi błąd bezbożny, sam się oparł, iż nie
Zgasła powszechna wiara.

W utworze, gdzie regułą jest jednostajny rytm według schematu 7+6, oczekujemy zrównoważenia tak śmiałego przeciągnięcia odpowiednim wzmocnieniem ~~następ~~ następnej pauzy. Istotnie na średniówkę następującą po zachwianem zakończeniu wierszowem pada kropka.

Gdy pauza wierszowa nie schodzi się ze znakiem przestankowym, to wartość tej pauzy zależeć będzie nietylko od tego, w jakim stosunku syntaktycznym pozostają do siebie rozsunięte wyrazy, lecz i od tego, jaka jest spoistość więzi syntaktycznej, rozerwanej przez pauzę wierszową, względnie do najbliżej poprzedzającego ustosunkowania syntaktycznego. Im bowiem rozerwana więź syntaktyczna będzie od poprzedzającej spoistsza, tem silniejsza wytworzy się dążność do zmniejszenia pauzy wierszowej.

„Nie psuj niepotrzebnemi // Czami wdzięcznych oczy."

(L XII)



petit

„Narodzie głupią // mądrością chlubliwy...” (VIII)

W takich razach widzimy jakby wzajemne ustępstwa z wymagań, naginanie się ku sobie składni i schematu rytmicznego. Jednakże, nawet, gdy mamy do czynienia z przerwaniem silnej więzi syntaktycznej, jeśli na miejscu poprzedzającej pauzy wierszowej uwzględnimy (byle nie zbyt słabo) przeciągnięcie syntaktyczne, to okoliczność ta może wpłynąć na przedłużenie drugiej z rzędu pauzy wierszowej; wpłynie tem znaczniej, im poprzednie przeciągnięcie syntaktyczne jest energiczniejsze i im bardziej z ogólnego charakteru utworu wynika potrzeba podtrzymania schematu rytmicznego. Tak będzie w wyrażeniu Sarbiewskiego

petit

„...a po wielkim
Świecie jej słynny // głos i uszom wszelkim.” (VIII)

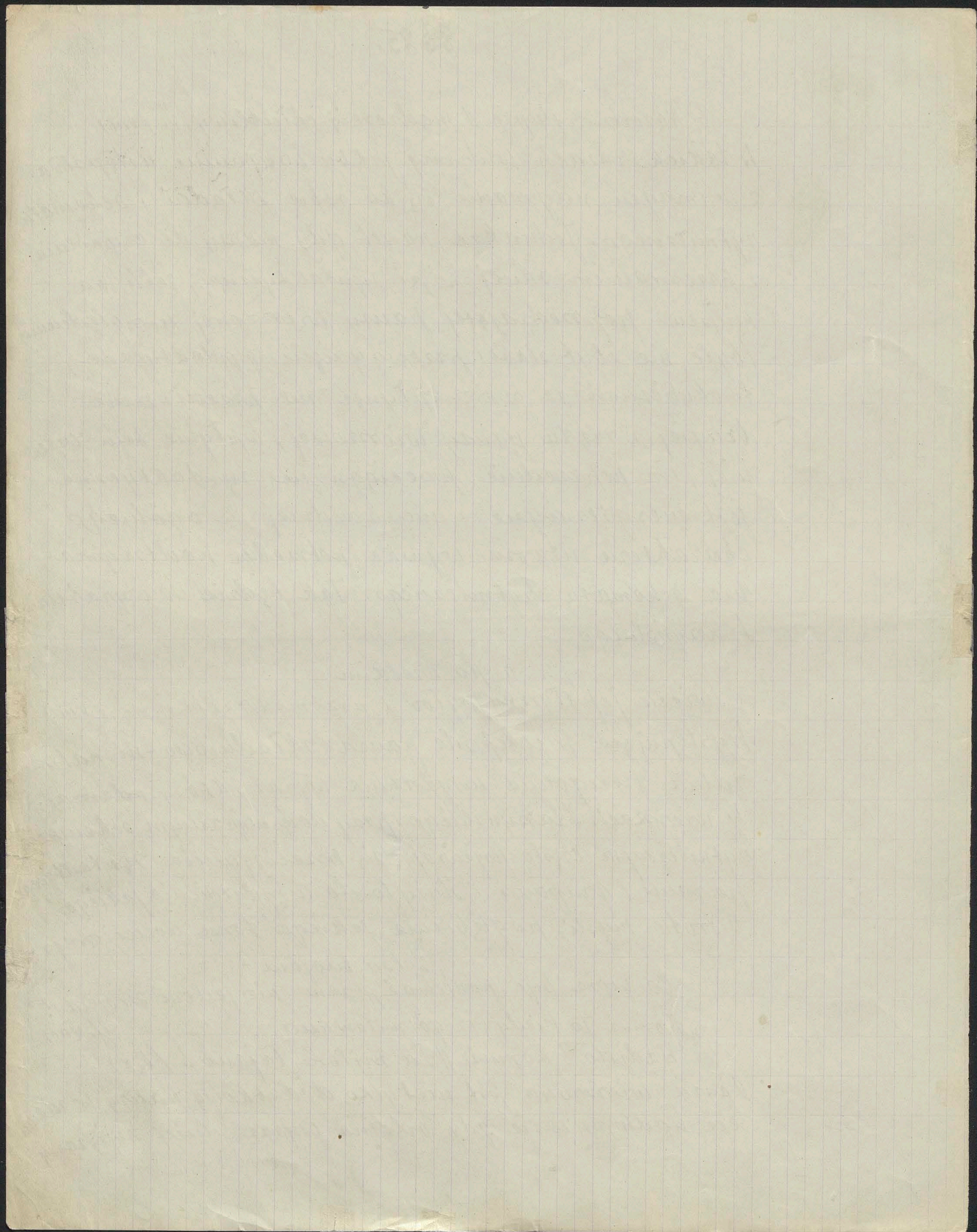
Występująca w całej sile pauza składniowo-nienaturalna szczególnie uwydatnia wyraz, który odcina. W wierszach Sarbiewskiego, przy dość wyraźnym schemacie rytmicznym często pojawiają się przeciągnięcia syntaktyczne parami i grupami i służy to do uwydatnienia jakiegoś zwrotu myśli, pogłębienia jakiegoś tonu uczuciowego;

petit

„Bo mojem -
Co może być, ponieważ // sam nie jestem swojem?” (LVIII)

„Komuż to kiedy, iż go miłowano,
Wadziło? Komuż // za miłość łajano? (LX)

Pauza wierszowa jest nietylko dodatkową pauzą w zdaniu lecz nadto, w razie gdy odcina wyraz silniej związany



z poprzednim, niż z następnym, ~~tworzy pauzę w miejscu w którym pada~~ powoduje naturalną skłonność do proporcjonalnego pogłębienia bezpośrednio następującego rozdziału syntaktycznego.

„Jest nieco-śmiałą // twarz / przeciwko krwawemu..." (XIX)
„Nigdy takowych // mąk / nie ucierpiało (LX)
„Pomocą twą nogi
Moje / nie zstąpią // z twojej świętej drogi..." (X)

Taka pauza wtórna może być zniwelowana działaniem przekładni, wyrazy bowiem rozstawione ciążą ku sobie:

„Kamień, płomienia // gwałtem siarczystego..." (XVIII)
„Obleczon z szczerego // złota ubiorem..." (VIII)
„Przy nim Cypryda // i wojny pustego
Spokojne dziecko..." (XLI)

Tu inwersja osłabia pauzę międzywierszową i zarazem uniemożliwia zdłużenie pauzy po wyrazie „spokojne". Kiedyindziej, gdy przekładnia rozrzuca ciążące ku sobie wyrazy na dużą odległość, będzie ona czynnikiem, współtworzącym rozdzielność wiersza, czyli pogłębiającym pauzy międzywyrazowe wogóle i wierszowe w szczególności:

„A ja, co dalej, // lepiej cień głęboki
Błędów mych / widzę..." – (pogłębienie pauzy międzywyrazowej, śródwierszowej)

„A chciwa może // odciąć / rozkosz nędzą /
Śmierć..." – (pogłębienie pauzy międzywierszowej)

X

W ten sposób odcięty przez pauzę wierszową przy przeciągającem syntaktycznem wyraz prawie zawsze mniej lub więcej się wyodrębnia. Oczywiście roli słabych wyodrębnień tego rodzaju nie można przeceniać. Ale wtedy, gdy tego wymaga ogólny charakter utworu, t.j. gdy nawet bardzo słabe wyodrębnienia znajdą się w sąsiedztwie wielu podobnych wyodrębnień silniejszych — wtedy i słabe się uwydatniają.
Tak jest w pieśni I „na psalm Dawidów XIX” (VIII) Szarzyńskiego.
W pieśni tej w budowie zdań ~~[illegible]~~ ujawnia się już skłonność do wyosabniania ze zdań małych cząstek jedno- do trzyzgłoskowych.
I tak:

„<u>Narodzie</u>, głupią mądrością chlubliwy...
<u>Poznasz</u>, że mądrym, że jest wiekuistym...
<u>Które</u>, gdy z łoża powstawa swojego...
<u>Kto się</u>, gdy nieba chmura nie zakrywa...
...obleczon z szczerego
Złota ubiorem, <u>a wieniec</u>, z kamieni
Kosztownych sprawion...”

W tem wyodrębnianiu z dłuższych wypowiedzeń drobnych cząstek, zwłaszcza ~~[illegible]~~ dwu- i jednozgłoskowych, znacznie współdziałają ~~[illegible]~~ szczególnie w części ~~I~~ pierwszej utworu, pauzy wierszowe:

Mnóstwem gwiazd ślicznych niebo ozdobione
<u>Obacz</u>,
Poznasz, że mądrym, że jest wiekuistym
<u>Pan</u>, co ma pałac...

w budowie zdania

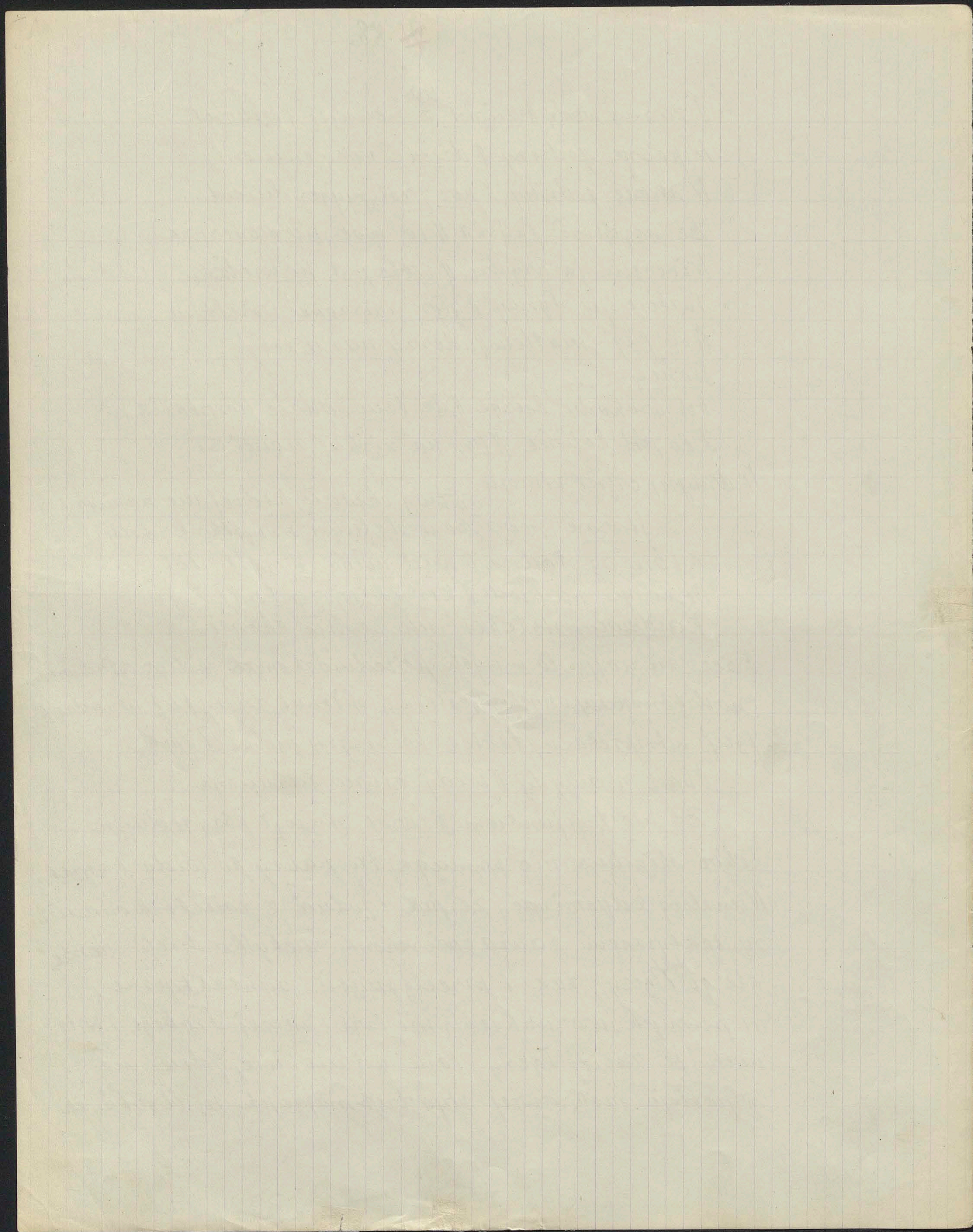
I możną wodę // zniósł z ziemnej ciężkości...
W pewne godziny // dzień – nocy cieniowi,
W pewne godziny // noc, ustępuje dniowi...
Że mądrość Pańska, // że moc niezwyciężona
Wiecznie ją rządzi, // wola; a po wszelkim
Świecie jej słynny // głos i wszem wszelkim...
Albo gdy światłem // uderzy nas w oczy
Słońce, ...
Od wschodu bieżąc // aż tam, gdzie powstawa...
I co jest kolwiek // tu, na niskiej ziemi...

W drugiej części utworu: ... twą chwałę, której nie naruszy
Starość, co zębem stalnym wszystko kruszy.
Które są słodsze // nad miód i nad złoty...
Wiedząc nagrodę // którąś ty zgotował
Każdemu, stale // kto ich będzie chował.

Przez analogję do innych średniowiecznych jednozgłoskowców wyodrębnionych, jesteśmy skłonni do ~~[illegible]~~ wyodrębniającej interpretacji i takich wierszy w pieśni I, jak

Obacz, a smysły // wżdy oświeć zaćmione...
Że nie trafunkiem // świat stanął przygodnym...

choć składnia nie wymaga tu pauzy po wżdy i świat.
Nienależy zapominać, że jak zgodna z rozczłonkowaniem syntaktycznem pauza wierszowa nietylko dzieli wiersz, ale je też łączy, tak i przeciągnięcie syntaktyczne, w pewnych warunkach wiersze raczej drobiące, w innych je raczej łączy, tam mianowicie, gdzie nie wywołuje jaskrawiej wyodrębniających się drobnych



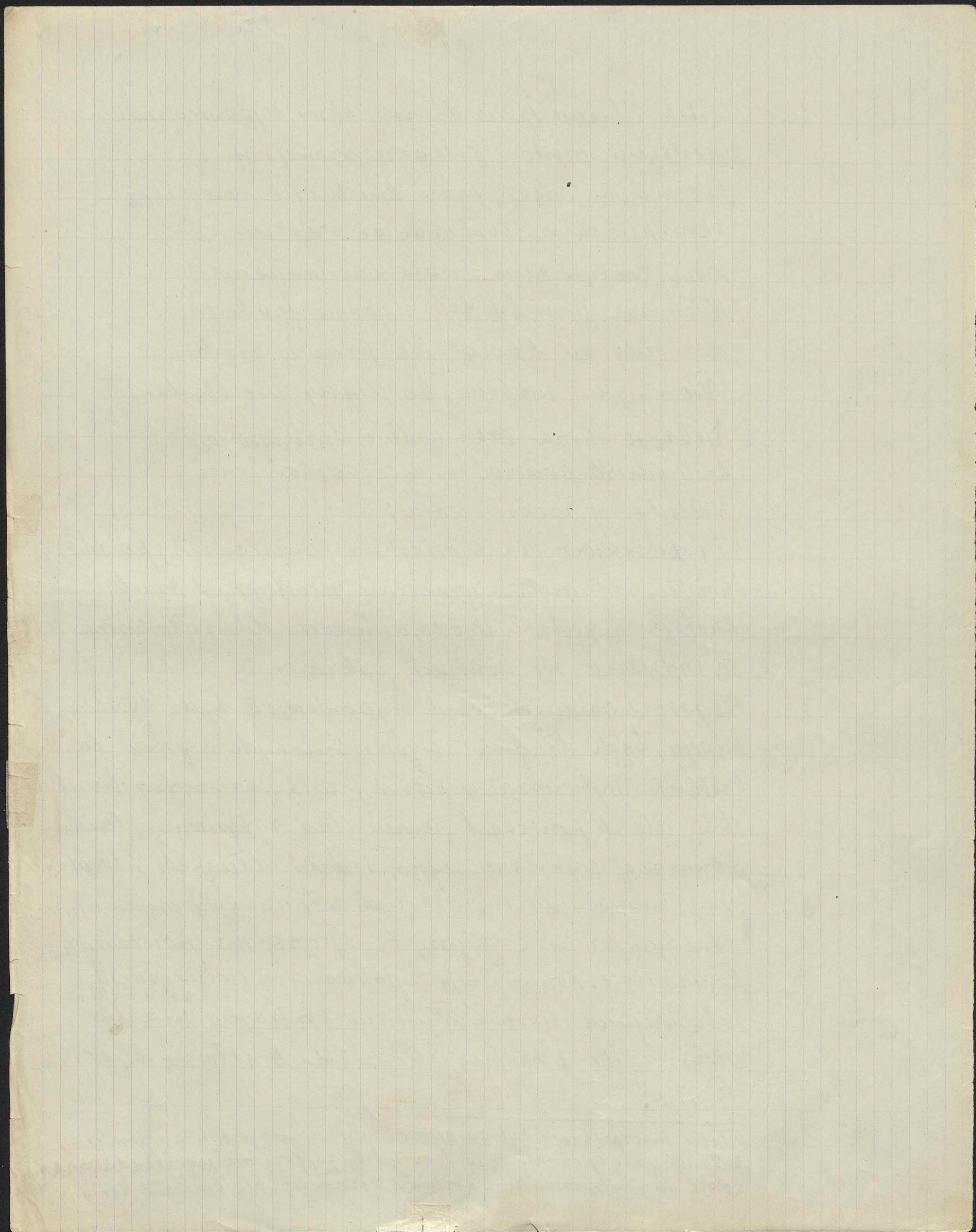
cząstek i luźno spaja dłuższy okres, wypowiedziany na przestrzeni często i kilkowierszowej, np.

„Tak mię na wieki, prócz trudności wszelkiej
Okiem pozbawisz bezbożności wielkiej...
Bo w każdym kącie świata mieszkanego
Niemasz narodu tak sprośnie grubego,
By zawdy nie baczył, iże prawo rządzi
Niezwykłe niebem, bo nigdy nie błądzi.
Nieba machina tak zgodnie sprawiona,
Że mądrość pańska, że moc nieskończona
Wiecznie ją rządzi, wola;

Jeśli, jak w ostatnim przykładzie, po takiem spoistem, długiem wyrażeniu następuje bardzo krótkie w postaci wyodrębnionego dwuzgłoskowca — to wytwarza się kontrast jaskrawy.

Bogate rozsianie - wśród wypowiedzeń bądź średniej miary, bądź długich - wyodrębnionych cząstek bardzo krótkich wytwarza w pieśni I nietylko szereg kontrastów, ale i pewien ład rytmiczny, luźno-rytmiczną wymianę wypowiedzeń długich i krótkich. Skoro zauważamy to zwłaszcza w pierwszej części utworu, ustalamy związek między tą, opartą na powtarzalności kontrastów, kombinacją rytmiczną, a uczuciowem zabarwieniem treści - uczuciem kontrastu wobec myśli o stworzeniu i Stwórcy, człowieku i całości dzieła Bożego.[1]

[1] Taka interpretacja rytmu pieśni I jest może zgodna z wyrażeniem Faleńskiego, gdy on mówi, że Karpińskiego „gorącość" unosi i sprawia, że z psalmów tworzą się „błyskawiczne hymny". [illegible]



Strofka 10-a służąca za przejście do drugiej części pieśni (zastanawiającej się nad nadaniem człowiekowi prawem moralnem), wyosabnia się z całości utworu przez specjalną kombinację rytmiczną. Mianowicie, gdy w pierwszym i ostatnim wierszach tej strofki zachodzi zgodność między rozczłonkowaniem syntaktycznem a pauzami wierszowemi, w dwu środkowych wierszach wyodrębniany pośredniówkowy jednozgłoskowiec, czyli następuje upodobnienie dwu wewnętrznych wierszy strofki w odróżnieniu od podobnych między sobą dwu ramowych, według wzoru 5+6, 5+1+5, 5+1+5, 5+6.

„Ale porządek || na wysokiem niebie
Nie tak patrzącym || myśl / ciągnie do siebie,
Jak zakon, Panie || twój / ku przystojności
Nakłania zmysły || i psuje chciwości."

Wytwarza się pewne bardzo regularne falowanie rytmiczne – uczuwa się równowagę.

Nieco podobne przykłady w zakończeniach sonetów:

„Niestałe dobra. || O, stokroć szczęśliwy,
Który tych cieniów || wczas zna kształt prawdziwy." (S. I (III))

„O święty Panie, || daj, niech i my mamy
to, co mieć każesz || i tobie oddamy." (S. II (III))

Schemat 7+5, 4+[3 || 4]+2, 4+[3 || 4]+2, 7+5:

„Mając umysł stateczny || czynić co należy,
Niech moja łódź, gdzie pędzi || wola Boża, bieży
I przy brzegu, który mi || Bóg naznaczył, stanie,
Jeśli nie jest bezpieczne || ludzkie żeglowanie." (XXII)

Schemat 4+[1+2+1]+5, 4+[1+1+1]+6 : (mniej pewna interpretacja)

„Przeto proszę: ty, któryś // jest Obrońcą w boju,
Nie odwracaj doć się nam, // zbawienny pokoju.

Szereg powyższy przykładów wykazuje pewną trójdzielność niektórych wierszy Sarbiewskiego. Trójdzielność w innych utworach Sarbiewskiego podkreślił prof. Łoś[1], wykazując, że w utworze XI składającym się z trzynastozgłoskowców, 14 wierszy, na ogólną liczbę 20-u, rozkłada się na 3 człony: 4+3+6 i tak samo dzielą się wiersze w utworze LXII z wyjątkiem wiersza pierwszego.

Schemat 4+3+6:

„Wielkiego/mądrość/Boże niezmierzony,
Który wszystko/poruszasz/nie będąc wzruszony" itd (XI)

Łoś zapytuje, czy to „dążenie do wzmocnienia jednostajności rytmu w wierszach równorytmicznych" nie było może „mimowolnem przystosowaniem wiersza polskiego do dźwięczących w uszach ówczesnych poetów stóp klasycznego wiersza metrycznego"?

Gdy Sarbiewski tłomaczył z Marcjalisa fraszkę o Agatoklesie, najpewniej świadomie upodabniał wiersz polski do klasycznego, co się uwydatnia przy porównaniu dwuch redakcyj tej fraszki.

Kiedyindziej fakt ujednostajniania rytmu w wierszach równorytmicznych możnaby tłomaczyć, w związku z powiedzianem wyżej, nie li-tylko zewnętrzną przyczyną osłuchania się poety z wierszem klasycznym, lecz przedewszystkiem przyczyną wewnętrzną, pewnym stanem uczuciowym poety.

[1] J. Łoś, Wiersz polski w jego dziejowym rozwoju, Warszawa. b.d. str. 106.

W pieśni na psalm LII (LI), pisanej bezśredniówkowym ośmiozgłoskowcem, zaznaczyła się dążność Szarzyńskiego do wprowadzenia ściślejszego ładu rytmicznego w tem, że poeta stara się ujednostajnić rozłożenie akcentów w wierszach ze sobą rymujących. To staranie ujawnia się gdy porównamy dwie redakcje, wcześniejszą i późniejszą tej pieśni.

W redakcji I pierwszej — W redakcji II drugiej:

petit

Na to patrząc, sprawiedliwy — Na to patrząc, skrzywdzony
A iż źle zginął złośliwy — A iż nagle zły skażony.

petit

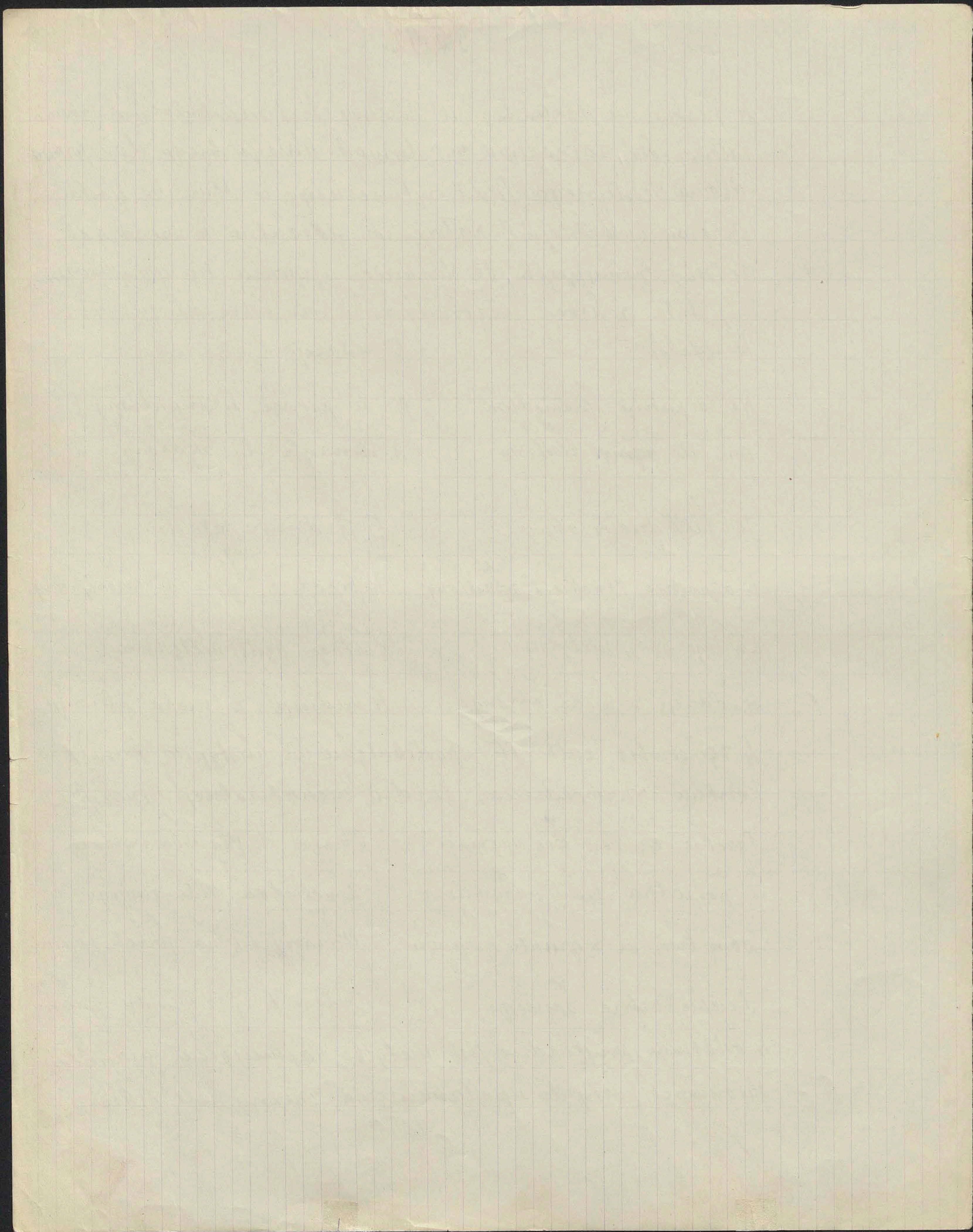
Ja, jako drzewo oliwy — A ja drzewo jak oliwy,
W ogrodzie Pańskiem ~~o~~sadzony, — W ogrodzie Pańskim wszczepiony,
Kwitnąć będę, wielgkliwy, — Kwitnąć będę, wielgkliwy,
W nadzieję z nieba obrony. — W nadzieję z nieba obrony.

W tej strofce całkowite upodobnienie nie nastąpiło nawet kosztem wprowadzenia bardzo nienaturalnej inwersji.

petit

Przetoż cię Pan Bóg wyrzuci — Przetoż cię Pan Bóg wyrzuci
Z pośrodka ludu wszystkiego — Z pośrodka ludu swojego
Dom twój aż z gruntu wywróci — Starszy cię na proch, wywróci
I ciebie zetrze samego. — I dom twój z gruntu samego

W ostatnim przykładzie jest nietylko zajmującem ujawnienie skłonności poety do upodabniania wierszy, ale i kierunek



w którym zmierza upodobnienie.

Mianowicie w wierszu trzecim red. II [drugiej] zjawia się wyrażenie [pierwszej] na proch, które tu występuje zamiast wyrażenia red. I: z gruntu. Wyrażeniu z gruntu ma odpowiadać akcentacyjnie grupa Pan Bóg. Jeśli zatem, przy ~~zaznaczonej~~ ogólnej dążności do wyrównania różnic akcentowych w wierszach rymujących tego utworu, w red. II [drugiej] zjawia się na miejscu wyrażenia z gruntu wyrażenie na proch, to możemy przypuszczać, że pomiędzy wyrażeniem z gruntu z jednej strony, a wyrażeniami Pan Bóg i na proch z drugiej strony Karpiński uwzględniał jakąś różnicę w interpretacji, natomiast, że te dwa ostatnie wyrażenia wydawały mu się pod względem akcentowym upodobnione. Ta różnica i to podobieństwo może wynikać tylko z położenia akcentu na wyrazach Bóg i proch. Jednak wyraz~~ie~~ Pan Bóg stanowi grupę bardzo zwartą i w interpretacji ogółu posiada ~~ustalony~~ ustalony akcent grupowy — Pán Bóg. Co więcej, w obydwu wierszach przed omawianemi wyrażeniami przypadają dwie zgłoski nieakcentowane, po których raczej należy spodziewać się akcentu, niż trzeciej nieakcentowanej — z powyższych względów może interpretacja Pán Bóg i ná próch będzie tu najstosowniejsza, przyczem otrzymujemy bardzo potężny efekt uwydatnienia treści.

Zsumowanie powyższych wrażeń, wywieranych przez rytm poezji Szarzyńskiego, daje rezultat następujący:
Szarzyński ~~nie~~ ~~[illegible]~~ nie naginał usilnie układu do schematu ~~rytmicznego~~ wierszowego, lecz na drodze kompromisu tych dwóch czynników, normujących rozgrupowanie wyrazów, starał się osiągnąć pożądane rozczłonkowanie akcentacyjne. W późniejszej twórczości Szarzyński przejawia głębszą ~~[illegible]~~ potrzebę regularności rytmicznej, która znajduje wyraz w swoistych kombinacjach rytmicznych, oddziaływujących w tymże kierunku nastrojowo-uczuciowym, co treść utworu, w którym się zjawiają. Te kombinacje są nietrwałe, wobec czego można mówić o tem, że Szarzyński swobodnie ~~daje~~ wyraża w rytmie swych poezyj ~~[illegible]~~ ~~[illegible]~~ ruch uczuć.
Zdaje się, że charakter rytmiczny poezji Kochanowskiego jest naogół bardziej jednolity. Kochanowski, bardziej niż Szarzyński przystosowuje mowę do schematu wierszowego i zwłaszcza rzadziej naruszając zamknięcie wierszowe, nadaje naruszeniom schematu rytmicznego charakter wyjątków od reguły, które nie łamią ogólnego konturu utworu, gdy Szarzyński wprowadza kombinacje rytmiczne które czasem komplikują schemat wierszowy, nie przeciwdziałając jego wydatności, lecz kiedyindziej wydatniają się kosztem wyrazistości schematu wierszowego (jak w I części pieśni na ps. XIX), a przytem są nietrwałe i, będąc przyczyną swoistej harmonji na niewielkiej

pierwszej

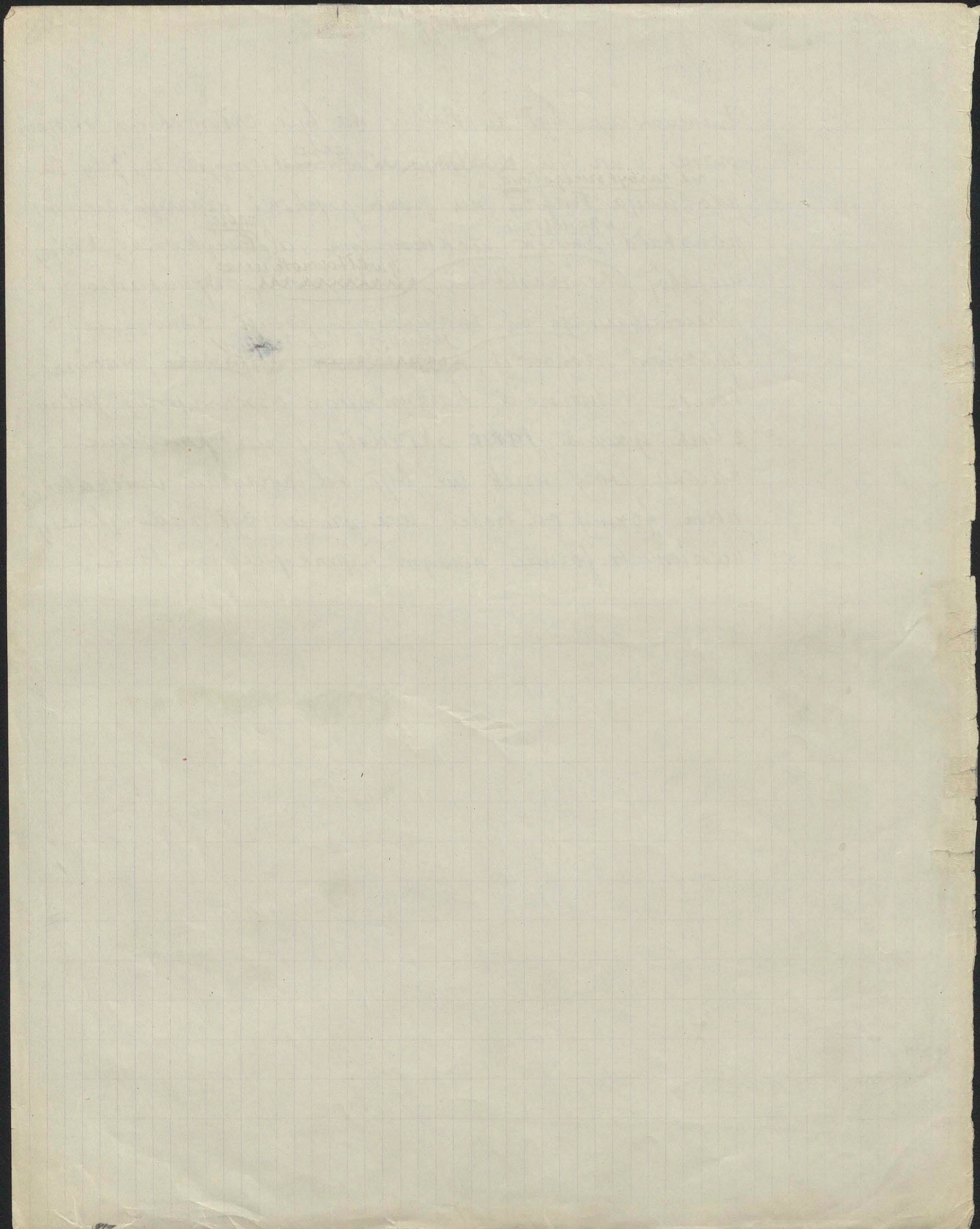
przestrzeni utworu, powodują zarazem fragmentaryczność poezji Szarzyńskiego. Rządności Kochanowskiego przeciwstawia się „rządne błądzenie" Szarzyńskiego.
U Kochanowskiego widzimy ~~także~~ nadto skłonność do szeregowania wypowiedzeń podobnych, u Szarzyńskiego rodzi się dążność do prawidłowej wymiany wypowiedzeń kontrastujących. Więc u Kochanowskiego prawidłem jest rytm gładki, spokojny, u Szarzyńskiego rytm burzliwy — „zgodne spory", „spokojne wojny" rytmiczne. Rytm Szarzyńskiego nagina się do odzwierciedlenia niepokoju wewnętrznego, rozterki uczuć poety.

Du Bellay dokładnie zdawał sobie sprawę z tego, że zapomocą swojej teorji nie usunął z drogi poety wszystkich trudności, że tylko zahaczył o niektóre problemy, dał tylko kilka wytycznych dla twórczości poetyckiej.[1] Lecz sądził, że dosyć się zasłużył przez to, iż wskazał palcem drogę, po której winni iść poeci, nie wiodąc ich za rękę. Szarzyński uzupełnił według swoich potrzeb szkielet, skonstruowany przez du Bellay, i, posłużywszy się nim, dał pełny, żywy, indywidualny organizm dzieła poetyckiego.
I jest to tem ciekawsze, że, choć ideałem du Bellay była doskonałość starożytnych klasyków, choć teorja jego była tym posiewem, który, ~~[illegible]~~ padłszy na grunt duszy francuskiej, przyczynił się do wytworzenia pseudoklasycyzmu

[1] Villey cytuje ~~[illegible]~~ zdanie H. Chamard: Après ses attaques contre les rimeurs de la vieille école, on était en droit d'attendre du réformateur un certain nombre de préceptes mûrement réfléchis,
(Verte!)

clairement formulés, tout ensemble précis et pratiques. Mais la logique et la méthode ne sont pas, on le sait, les qualités maîtresses de la Défense". „C'est ici la partie la plus faible de cet art poétique." (H. Chamard Joachim du Bellay, Lille, 1900, pp. 132-133. Villey, Les sources italiennes, str. 102-103) Zdaniem Villey'a część dzieła du Bellay'go, traktująca o języku i jego ozdobach „est d'une lamentable insuffisance". (tamże).

francuskiego, był du Bellay na tyle człowiekiem swojego czasu i za tyle wielostronnym, że, gdy ta nie zazbyt szczegółowa jego teorja trafiła na grunt psychiki Szarzyńskiego, powstała w rezultacie poezja nieklasyczna, ale raczej barokowa, której niepokój, kontrastowość, gwałtowność uczuć, wynikanie przeciwstawiają się znamionom poezji klasycznej — spokojowi, równości, jedności nastroju, naturalności. — W twórczości Szarzyńskiego obserwujemy jedno z tych zjawisk, jakie składały się na powstanie baroku, który wszak nie był od początku uniezależnieniem formy od treści, lecz zrazu był zadosyćuczynieniem w formie nowym wymaganiom treści.



od nowej kolumny

Zakończenie.

Szarzyński a jego naśladowcy.

Szarzyński nie minął bez echa. Nie cała jego twórczość mogła oddziałać w równym stopniu: utwory późniejsze, objęte drukiem, znalazły się w lepszych warunkach co do możności oddziaływania, erotyki, które pozostały w rękopisie, nie były zapewne dostępne szerszemu ogółowi. Jednakże musiały się one znaleźć w rękach Morsztynów, bo ich echa odzywają się wyraźnie w erotykach Hieronima Morsztyna[1] a potem także w poezjach Zbigniewa Morsztyna. Zbigniew Morsztyn wogóle wpatrywał się pilnie w dzieło poetyckie Szarzyńskiego, przejmował jego zwroty, podzielał myśli, a w długim, starszym wierszu o wielkich sposobach życia i właściwem szczęściu (w Muzie domowej p.t. „Votum")[2] dał istny konspekt treści późnych utworów Szarzyńskiego. Oblicze duchowe Szarzyńskiego odbiło się tu, jak w zmatowanem zwierciadle.

---

1) Wnioskujemy tylko na podstawie wierszy Hieronima Morsztyna, ogłoszonych drukiem przez M. Dynowską w rozprawie, ~~p~~ poświęconej Sumarjuszowi. (ogłosz. w Pam. liter. 1910, zesz. III i IV). W związku z Szarzyńskim należy zważać ~~w~~ wiersz S. 197 i zwłaszcza S. 207. „Imię Zosi i Anusi najczęściej powtarza się" wśród bogdanek Hier. Morsztyna – mówi Dynowska.

2) W Wirydarzu poetyckim Trembeckiego wiersz ten ma № 665. Dalej należy tam wziąć pod uwagę ~~№№~~ 666, 667, 669, 672, 679, 715.

Silny impuls do rozwoju poezji psalmodjalnej w Polsce dał przedewszystkiem Psałterz Kochanowskiego, ale niemożna nieuwzględnić w procesie kształtowania się tej poezji wpływu Szarzyńskiego. ~~[illegible]~~ Szarzyński dał piękne próby twórczości w duchu psalmów bez ścisłego kontaktu z tekstem psalmów Dawida i w tym rodzaju utrzymuje się dalsza polska poezja psalmodjalna. Szereg szczegółowych podobieństw spotykamy między poezją Szarzyńskiego ~~[illegible]~~ a utworami Grabowieckiego,[1] ~~[illegible]~~

[1]) U Grabowieckiego zwłaszcza zwraca uwagę w związku z Szarzyńskim son. II (Rymy duchowne XXV) spokrewniony z sonetem I (II) Szarzyńskiego. Ale należy być bardzo ostrożnym w badaniu wpływu Szarzyńskiego na Grabowieckiego, bo zawsze przedstawia się tu możliwość istnienia trzeciego utworu włoskiego, którym niezależnie od siebie posługiwaliby się ci dwaj poeci.

Zwrotu: [„Cóż jest mój żywot, o Panie, inszego,
Jeśli nie obraz cienia niknącego?" (R.d. CLXIV)
trudno nie łączyć z pierwszą zwrotką son. II (III) Szarzyńskiego.

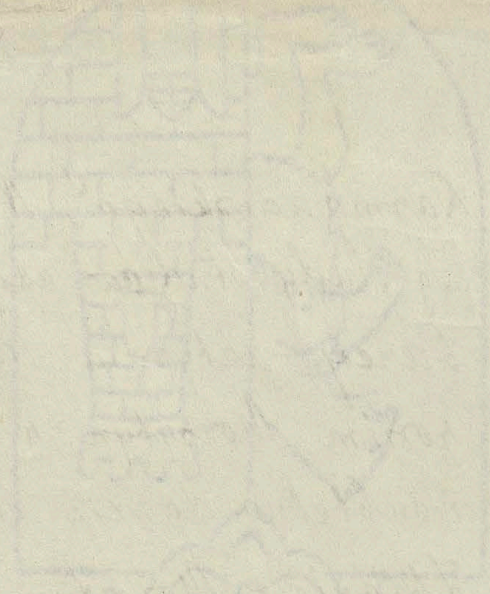
Karmanowskiego[1], Naborowskiego[2] ~~[illegible]~~.

[Są ślady studjów nad Szarzyńskim, ale niema spadkobiercy artyzmu Szarzyńskiego. Nie był nim Hieronim Morsztyn, niewrażliwy na cichą wesołość i subtelny dowcip Szarzyńskiego. Nie był nim Zbigniew Morsztyn, ani Karmanowski, ani nawet współczesny Szarzyńskiemu i najbliższy usposobieniem przetwórca Gabrjela Fiamma – Grabowiecki. Dążył on do poezji uczonej i lirycznej, ale nie tak świadomie i nie tak konsekwentnie, jak Szarzyński. Jego niezmordowana wielomówność powoduje rozbrat między formą i treścią, sprowadza obfitość słów pustych i zbytecznych, wytwarza mdłą retorykę tam, gdzie słabnie uczucie, pociąga za sobą pospolitość wielu słów i wyrażeń.

---

1) U Karmanowskiego zwracamy uwagę na ~~[illegible]~~ pieśń 8 (Wirydarz Trembeckiego № 905), pieśń 9 (Wir. 906), pieśń 10 (Wir. 907)

2) U Naborowskiego – wiersze w Wirydarzu № 564 ~~[illegible]~~, 566, 574 – ten ostatni przedewszystkiem w związku z pieśnią I Fragm. Kochanowskiego.





Spis rzeczy.

—